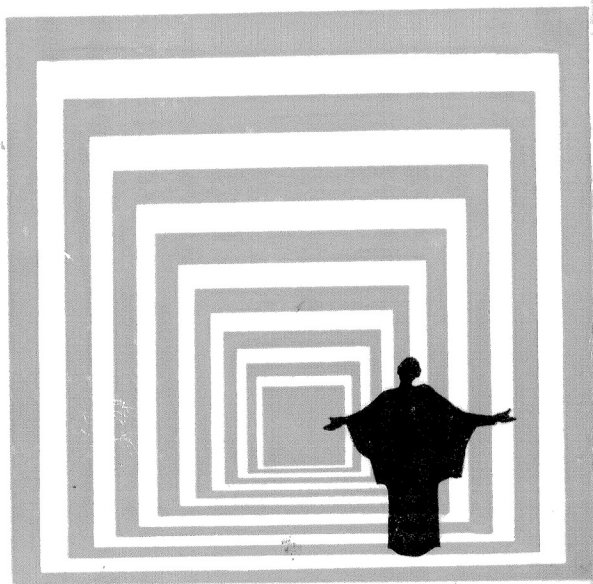


مكتبة الأبحر المصرية



الإنخراج المسرحي

تأليف كارل النزويرث

ترجمة أمين سلامة

الانخراج المسرحى

تأليف كارل التزويرث
ترجمة أمين سلامة

أكتوبر ١٩٨٠

ملقزم الطبع والنشر
مكتبة الانجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (عماد الدين سابقا)

THE COMPLETE PLAY PRODUCTION HANDBOOK

by

Carl Allensworth et al.

Copyright © 1973 by Carl Allensworth

الايخراج المسرحى الكامل

ان ما يعادل مكتبة كاملة عن الاخراج المسرحى ، يوجد بين غلافى هذا المجلد واضحا موجزا نتيجة للفهم الدقيق والحساس البالغ بعد الاتصال بالمسرح مدة طويلة ٠٠٠ يضم هذا الكتاب كل خطوة فى اخراج المسرحية منذ الوقت الذى يختار فيه المدير السيناريو الى لحظة رفع الستار فى ليلة الافتتاح

وكتاب الاخراج المسرحى الكامل هذا مقدمة نموذجية لعالم المسرح • وسيجد فيه المعلمون عونا لهم فى اخراج المسرحيات من كل نوع ، فى جميع مراحل التعليم ، من المرحلة الابتدائية الى الجامعة • وفى الوقت نفسه ، فان تناول الكامل لمادة هذا الكتاب ، واتساع موضوعاته وملحقاته الكثيرة الشاملة (وتضم دليلا لموردى لوازم المسرح ، وشرحا ابجديا وافيا لجميع المصطلحات الفنية) تجعله مرجعا عظيم القيمة لكل من كان ذا صلة بالمسرح: المخرج والممثل وعمال منصة المسرح ، فى مناسبات الوف: المسرحيات التى تعرضها فى كل عام ، والمسارح الصغيرة ومسارح النوادى وشركات المسارح الصيفية •

يمدك هذا الكتاب باجابات نوعية مفصلة ، على الاسئلة العديدة التى تهم اية مجموعة ترغب فى اخراج مسرحية الى حيز الوجود • فيعلمك كيف تقرأ المسرحية وتفهم نوايا مؤلفها ، وكيف يستطيع المخرج والممثلون اضافة الحيوية عليها عن طريق تقاولهم الصحيح للحوار والصركات والعمل • وكيف يستطيع فن تصميم المناظر وتوزيع الاضاءة وتصميم الملابس والماكياج ان يزيد فى روعة الاخراج • كما يعلمك كيف تتحاشى الاخطاء الشائعة فى اخراج الهواة ، كسوء اختيار المسرحية ، سواء من اجل الممثلين او من اجل المخرجين ، وسوء تفسير المسرحية او عدم تفسيرها اطلاقا ، كذلك المسرحيات التى ايسر توزيع ادوارها حتى شوهت القيم الدرامية.والتي ايسر اخراجها فتعذر لذلك متابعة تكوين القصة.او المسرحية التى افسدتها المناظر الضعيفة او الانوار غير المناسبة او الملابس الحقيقية ، او المسرحية التى تقشل بسبب عدم اتفاق اعضاء هيئة التمثيل على هدف عام •

يتضمن هذا الكتاب القواعد الأصلية للاخراج والتمثيل مشروحة بوضوح ومزودة برسوم توضيحية وصور فوتوغرافية لعروض حقيقية كى توضح الأفكار الأساسية والطرق الفنية منذ تكوين منظر المنصة بمعرفة المخرج الى قيام الممثل بالخطوات والحركات ، قايما صحيحا • كما يتضمن ثروة هائلة من المعلومات المفصلة عن تصميم المناظر وتصويرها ، ومحاكاة الأصوات والظواهر ، والملابس والماكياج ، وعن ادارة المسرح نفسه وأماكن النظارة والاعلان وبيع التذاكر والبروتوكول الصحيح لجلسات توزيع الأدوار وعمل البروفات ، وقوانين امتزاج الألوان الخاصة بخضبة المسرح وعمل الرسوم التخطيطية لمنصة المسرح ، وتصميم الأنوار وإاثات المنصة وكل ما يجب وضعه فيها ، وما يجب أن تحويه حقيبة الماكياج ، واستعمال أدوات الماكياج وتصميم لافتات الاعلان وطبع التذاكر والطرق التى يلزم مراعاتها فى شبك التذاكر - هذا كله جزء بسيط من الموضوعات العديدة التى يتناولها هذا الكتاب •

يعطى كتاب الاخراج المسرحى الكامل اجابات نوعية على كافة الأسئلة العديدة « كيف » التى يجب أن يحلها أعضاء أى مجموعة مسرحية اذا كان على جمهورهم أو عليهم هم أنفسهم أن يجدوا اخراجهم مجديا • وان قراءة هذا الكتاب لضرورية لكل عضو فى المجتمع المسرحى •

كتب كارل Carl وديوروثى النزورث عدة مسرحيات موسيقية على كل من مستوى المحترفين والهواة وقاما باخراجها • والمستر النزورث هذا من خريجي جامعة أوبرلين ودرس التأليف المسرحى على يد الأستاذ جورج بيرس بيكر فى جامعة ييل Yale ، وشغل منصب مدير الفورتى ناينرز فى هوايتفيلد • من أشهر المسارح الصيفية فى الثلاثينات من القرن العشرين ، ومثلت مسرحيته « القرية الخضراء » فى برودواى • كما ألف الكثير للسينما والتلفزيون • أما مسز النزورث ، فبعد أن تخرجت فى جامعة سميث ، حصلت على الماجستير فى الدراما والمسرح من جامعة وسترن ريزيرف ثم باشرت تدريس الدراما فى كلية فن جامعة أريزونا ، وصممت الملابس لشوبرتس بنيويورك • كما أن كليتون روسون ، الناشر وكاتب الغوامض ، عرض السحر باسم ميرلينى العظيم ، وهو اسم بوليسه السرى الساحر •

تمهيد

فى كل اسبوع تقريبا ، وتقريبا فى كل مدينة ، تعلن الصحف المحلية عن الحاجة الى هذا الكتاب . فهناك جماعة ما من الهواة الجادين والمثلهفين يقدمون مسرحية فى الكلية أو فى معهد عال أو فى النادى أو فى قاعة المكتبة أو فى القاعة الاجتماعية بالكنيسة ، اذ صار اخراج المسرحيات هواية قومية لتمضية الوقت .

كثيرا ما جاهد هؤلاء المتحمسون لأن يصيروا مثل دافيد مريكس وتايرون جوثريز ومارلون براندو وجولى هاريسيز ، رغم نشاطهم المتدفق وكلفهم بمعبوداتهم ، كثيرا ما كانوا لا يعرفون كيفية الاخراج المناسب لحماهم . . . هذا الكتاب مرشد واضح ، موجز وسهل العبارة ، يذهب شوطا بعيدا فى الوصول بمعلوماتهم الاخراجية الى مستوى حماسهم المسرحى دون خفض حميتهم الفنية . لا يجب خفض درجة الحرارة والشدة والحماس والاخلاص التى يأتى بها الهاوى الى المسرح ، بل يجب تشكيلها وتناولها بالكيفية الصحيحة لتخدم المسرحية والجمهور . فالاجراج المسرحى فن ، وكما يقول كارل النزورث : « الفن واع دائما ولا ينتظر الصدفة اطلاقا » . فاذا ما طلب الهاوى الذكى استطلاع الفن المسرحى مع النزورث ، استطاع أن ينمى فى نفسه وعيا فنيا يقوده نحو بلوغ الكمال المسرحى ويقيه الأحداث .

يفترض كثير من كتب الاخراج المسرحى أن القارئ يعرف من قبل الكثير عن المسرحيات وعن الاخراج وعن التمثيل وعن شتى الطرق المسرحية الفنية . اما هذا الكتاب فيفترض أن القارئ ليس لديه سوى القدر العادى من الذكاء وأنه واقع فى شرك سحر المسرح ومثلهف الى تعلم كل شيء يستطيعه فى سبيل اعطاء المسرحية حياتها الملائمة فوق خشبة المسرح .

يتضمن هذا الكتاب المكون من مجلد واحد منهجا قصيرا لفهم المكونات الأساسية للمسرح والمسرحية والممثلين ورقعة منصفة المسرح والمثرفجين . وبه اجابات نوعية ومفصلة للأسئلة التى تخلق بال اية مجموعة تراجيدية : كيف تقرأ المسرحية وتعرفها - كيف تكتشف ما يقصده المؤلف المسرحى فعلا ،

وكيف تختار المسرحية لتلائم مواهب الممثلين وتوافق الرغبات الخاصة لجمهور معين ، وكيف يدرس المخرج المسرحية ليكتشف فكرة اخراجية دقيقة وصحيحة ، وكيف ينقل هذه الفكرة الى منصة المسرح عن طريق الممثلين والمصممين ، وكيف يستخدم جميع الفنانين المسرحيين : الممثلين ، ومصممي المناظر ، ومصمم الملابس ، ومهندسي الاضاءة • وكيف يستخدم هؤلاء البروفة ، منذ بدء توزيع الأدوار حتى العرض • وكيفية اغراء الجمهور عن البروفة ، منذ بدء توزيع الأدوار الى العرض • وكيفية اغراء الجمهور عن طريق التنبيه والاعلان • يتضمن هذا الكتاب كل شيء - انه مكتبة كاملة عن الاخراج المسرحي ، بين غلافى كتاب واحد •

يكتب النوروث بدرية واسعة وكاملة عن المسرح • انه يسيطر على القارئ بحماسة ، ويعرضه الموجز الواضح • انه يتعاشى المصطلحات المسرحية الغامضة ، وكل الألفاظ العنيفة التي يحتاج اليها الانسان موجودة فى قائمة الكلمات الصعبة ، (كما يوجد بأخر الكتاب دليل للمردى للوازم المسرحية من جميع الأنواع) • لايلاً مؤلف هذا الكتاب، الى الخيال، ولا الى العموميات المحيرة • فالمبادئ والاجراءات مدعمة دائماً بالأمثلة المناسبة الواضحة • وما يوصى به وما يحذر منه بمعنى « يؤكد ما سبق » • هذا ، ويختتم المؤلف كل باب بملخص موجز لمضمون الباب •

تحصل كل لجنة حكيمة من مخرجى أى مسرح على نسخ لأنفسهم ، وتزود بها المخرج والممثلين والمصممين والفنيين المختصين بمنصة المسرح ، والمشرفين على عمليات المؤثرات الصوتية والضوئية وموظفى الاعلان • فاذا ما كانت المسرحية تعمل لهدف ، فإن كلا منهم يعمل للوصول الى هدف عام • وعندئذ يكون النظارة قد كوفئوا بمسرحية تثبت فيها الحياة بالسحر المسرحى الفنى الحقيقى •

ريتشارد مودى

استاذ الدراما والمسرح

جامعة انديانا

المقدمة

كم من كتب كثيرة وضعت فى الاخراج المسرحى - منها الجيد والردئ والمتشابه - حتى انه ليبدو من التزيد الممل ان نضيف كتابا آخر الى تلك القائمة . ورغم هذا ، فمع وجود عدة استثناءات ، فان الكتب السابقة لم تتناول سوى ناحية أو ناحيتين من نواحي الاخراج : التمثيل أو الاخراج أو تصميم المناظر أو صنع المناظر أو الاضاءة أو الملابس أو الماكياج . ونتيجة لذلك ، فان المبتدئ الذى يبحث عن الارشاد ، يجد لازما عليه ان يتصفح عددا هائلا من المجلدات كي يحصل على كل المعلومات التى يحتاج اليها للقيام باخراج مقبول . وغالبا ما يفتقر الى الوقت أو النشاط أو التسهيلات المكتبية التى توصله الى مثل ذلك البحث .

أما هذا الكتاب فقصده به أن يوفر على الباحث مثونة كل ذلك التعب . فيحاول أن يقدم له ، فى ترتيب منطقي وصورة قابلة للاستيعاب ، كل المعلومات التى يحتاج اليها الشخص المبتدئ أو المجموعة المبتدئة ، ليقيم باخراج رائع لمسرحية متوسطة على منصة مسرح متوسط موجود فى منتدى متوسط أو مدرسة ثانوية أو كلية . ولا يحاول فرض أية نظرية معينة من نظريات الاخراج ، أو طريقة تمثيل معينة ، بل يحاول فقط أن يجعل المبتدئ واعيا لما يحاول انجازه ، عارفا بالوسيلة التى لديه للوصول الى هدفه ، ولما بمكان الزلل (المطبات) التى قد يلقاها فى طريقه .

وبالاضافة الى ما سبق ، يحاول هذا الكتاب تقديم هذه المعلومات بالترتيب الذى يجعلها مفيدة الى أقصى حد . فالباب الأول ، مثلا ، مقدمة لموضوع المسرح ، صمم ليمد المبتدئ بمكونات ومبادئ هذا الفن ، وللمحة على الأقل ، لما يحاول أن ينجزه . ويصف الباب الأخير طبيعة وقيادة عرض حقيقى واقعى . أما جميع الأبواب بين هذين ، فتتوخى ، فى تعاقب منطقي ، ما يجب عمله للانتقال من الباب السابق الى الباب التالى .

ولوصف مختلف الأعمال الواجب القيام بها ، يشرح هذا الكتاب وظائف الأشخاص العديدين الذين تتألف منهم هيئة الاخراج . ولما كان

المخرج ، عموما ، هو أهم عضو فى تلك الهيئة ، فقد كرس معظم هذا الكتاب لشرح مسؤولياته • ومع ذلك ، فلم تهمل وظائف الأعضاء الآخرين أو استهين بها • ونأمل فى أن يجد كل عضو فى هيئة الاخراج ، المعلومات الخاصة بواجباته ، والتي تمكنه من أدائها فى ثقة وذكاء • ومن الجلى أنه لا يمكن لكتاب أن يعلم أى شخص كيف يمثل أو كيف يخرج أو يصمم المناظر أو الملابس • ومع ذلك ، يمكنه أن يعلمه كيف يتقدم فى عمله ، وأى العوامل يجب عليه أن يأخذها فى اعتباره ، وأى المبادئ يلاحظ ، وأى الأخطاء يجب عليه تجنبها - لكى يحصل على خير النتائج الممكنة بأية موهبة أو ذكاء أو مخيلة يمكنه استخدامها فى عمله • هذه هى الرسالة التى يحاول هذا الكتاب أن يقوم بها •

من الطبيعى أن أى كتاب كهذا الكتاب ، فى المجال الذى رسمه لنفسه ، لابد أن يكون مدينا لعدد عظيم من الناس ، لأفكارهم ومساعدتهم • ومع المجازفة بعدم ذكر كثير من الأشخاص الجديرين بذكر أفضالهم ، فمن المؤكد أنه يجب الاعتراف بإسهام هؤلاء الناس الآتى نذكرهم : جورج بيرس بيكر ، لأنه ساعد فى تكوين مستوى قومى للبراعة فى تأليف المسرحيات وإخراجها ، والسكندريدين لتعرفه على الوسائل التى لدى المخرج لاحتداث الصدمة المطلوبة على الجمهور وجمعها فى مجموعة واحدة ، والأردايس نيقسول لوصفه المسرح المعاصر فى المنظور التاريخى الملائم ، ودوتالد أوينسلاجر وستانلى ماك كاندليس ، وإدوارد (ك) • كول لابنتكارهم طرقا فنية جديدة وتعديل الطرق القديمة لتصميم المناظر المسرحية وصنعها وإضاءتها • فكان لكل هؤلاء عن طريق الأمثلة وعن طريق أعمال طلبتهم أثر عميق على المسرح الأمريكى لكل من الهواة والمحترفين ، ومن الواجب الاعتراف بالفضل •

وبصفة مباشرة أكثر ، يدين هذا الكتاب للأشخاص الذين سبىأتى نذكرهم من أجل بعض الخدمات والمقترحات النوعية ، وهم : ورنجتون ماينر لقراءته المخطوط وإبداء مقترحاته العديدة القيمة ، وسام ليف لقراءته وعمل التصحيحات وإبداء المقترحات ، ليس فقط فى الأبواب الفنية وأبواب التصميمات بل وأبواب كثيرة غيرها ، وفيلين بيرس للمقترحات القيمة فيما يختص بأبواب الاخراج والتمثيل ، وروبرت النورث لما اقترحه من الحقائق والأفكار ، فى شتى الأبواب ، ونخص بالذكر هوج روسون لتحريره

المضنى للنسخة الخطية كلها ، وفرنسيس ماسى ، وجون سيمويلنكو لجهودهما
فى كتابة النسخة الثانية واقتراحاتهما وتصميماتهما التى حسنت كثيرا فى
كل من سهولة قراءة هذا الكتاب ومنفعته القوية .

كما يجب علينا أن نشكر كلا من لويس راتشسو ، كارل ويلرز
امينى مكتبة ولتر هامبيدين التذكارية فى البليرز لمساعدتهما السخية فى
تزويدنا بالصور الفوتوغرافية المناسبة من المجموعة « انتا » التى فى
عهديهما ، ويول مايرز أمين مجموعة المسرح بمكتبة الفنون بمركز لنكولن
لما قام به من جهود قيمة لتسهيل الأبحاث ، وجون ج رانسوم بشركة كابيتول
للأضائة المسرحية ، لتزويده إيانا بالصور الفوتوغرافية لأدوات الاضائة
وأجهزتها ، وستيفين النزورث لتزويدنا بصور فوتوغرافية أخرى ، ودورودى
سيكو لنسخ مخطوطات بعض الأبواب مرتين أو ثلاث مرات .

وأخيرا ، فيما يختص بالمجهود العظيم القيم للرسمين ، يجب أن نذكر
هنرى روث الذى قام برسم معظم الرسوم والأشكال التوضيحية ، وإيجيل
موصلى الذى قام ، ليس بالكثير من الرسوم الفنية فحسب ، بل وصمم صور
الكتاب أيضا .

وبينما أسهم كل من ذكرنا أسماءهم فى اخراج هذا الكتاب فى هيئته
الرائعة هذه ، فليس أى واحد منهم مسئولاً عن أى نقص أو خطأ أو الفاظ
محذوفة ، أو حقائق مشوهة . وإنما المسئول عن كل هذه هم المؤلفون
وخدمهم .

كارل النزورث

مامارونك ، نيويورك

اللباس الأول

ما هو المسرح ؟

يعتبر معظم الناس المسرح مكانا يذهب اليه المتفرجون للتسلية أو للمتعة أو للفرجة أو للاثارة أو للتحرك عاطفيا عن طريق مسرحية يمثلها الممثلون على منصة المسرح . غير أن من يعملون فى هذا المجال ، ينظرون الى كلمة المسرح بمعنى أوسع . « فالمسرح » بالنسبة لهم يضم جميع العناصر التى تتصافر معا للوصول الى « تجربة مسرحية » ، أو بمعنى آخر ، يمثل « المسرح » صورة فنية . وكسائر الصور الفنية ، هو وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرجين .

وسائل اتصال المسرح بالجمهور أكثر اتساعا من وسائل أية صورة أخرى من صور الفن . والواقع أن المسرح هو المكان الذى تلتقى فيه جميع الفنون : الأدب والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص . ولكن كلا من هذه يستخدم فى إطار حدود معينة ، وبعضها يلتزم به المسرح أكثر من البعض الآخر . وبينما يحاول الكاتب الروائى أن ينقل أفكاره وانطباعاته ، فيروى القصة عن طريق الألفاظ فى صفحة مطبوعة ، ويجتهد المصور فى أن يعبر عن فكرته عن عالم الجسمات بدراسة الخطوط والألوان فوق قطعة من القماش ذات بعدين (طول وعرض) ، فإن للفنان المسرحى طرقه الفريدة .

يجب أن يكون الهدف من أى عرض مسرحى ، هو احداث تأثير كلى واحد ، موحد ومرغوب ، على المتفرجين . وللحصول على هذا التأثير ، ينبغي للفنان المسرحى أن يتحایل على حل مشكلات النص ، التى عادة ما تكون محدودة المساحة جدا ، وغير متغيرة الموضع ، التى تتمثل فى خطوط بصرية رديئة ، ومعدات صوتية ضعيفة وأدوات اضاءة غير مناسبة ووسائل غير كافية من وسائل تسهيل العمل الأخرى . زيادة على ذلك ، يجب

عليه أن يصلح من نقائص ممثليه وإفتقار مصمميهِ الى الخيال ، والغموض البالغ فى نوايا المؤلف المسرحى • وأخيرا ، فهو محدود ومقيد جدا بالميلول والأذواق الجارية ، ومدى انتباه جمهوره ، وفترة الوقت التى يريدون البقاء خلالها ساكنين مصغين •

تقاس مقدرة الفنان بالمدى الذى يستطيع فيه أن يتخطى قيود ظروفه ويحصل على الأثر الذى يهدف الى الحصول عليه • يستطيع رسام عظيم مثل رمبراندت فان ريجن أن يمثل منظر شتاء هولندى ببضع ضربات من قلم رصاص على قرطاس ، ويوسع مصور بالألوان المائية مثل وينسلو هومر أن يصور البحر الكاريبى ببضع ضربات سريعة من فرشاته • وفى مقدور كاتب روائى ماهر من درجة ليو تولستوى أن ينتج صورة مفصلة دقيقة وكاملة للامة الروسية كلها لعام ١٨١٢ فى ١٠٠٠ صفحة مطبوعة • اذن ، يجب على الفنان المسرحى ان يصل الى نفس الدرجة من الكفاءة والقدرة ، ويخضع للتقدير بمعيار مقارن •

ويما أن عامل المسرح متصل بكثير من الناس ، فان عمله أكثر تعقيدا • وللحصول على الأثر المرغوب كاملا ، من الضرورى جعل أحد عناصر الانتاج تابعا لعنصر آخر : تأكيد الضوء على حساب المناظر ، أو التقليل من أهمية الملابس لصالح رسم الشخصية ، أو التقليل من أهمية الشخصية لصالح الحبكة ، أو التقليل من أهمية دور لتأكيد دور آخر • يجب أن يكون الاخراج المسرحى ، بطبيعته هو نفسه ، مجهودا جماعيا يسهم فيه كل عضو بالقدر الذى يطلب منه وليس أكثر من ذلك •

ولتوجيه العاملين بالمسرحية ، ولتحقيق الأهداف المطلوبة وتحسين الأولويات • وللسيطرة على أسلوب المسرحية ومعرفة الأهمية النسبية لشتى العناصر ، وتفهم نوايا مؤلف المسرحية وقيادة كل الجهود نحو الوصول اليها ، يجب أن يكون هناك شخص واحد مسئول فى مركز يخلو له السلطة النهائية • وهذه السلطة فى مسرح المحترفين ، يمارسها المنتج عادة • أما فى مسرح الهواة فتسند عادة الى المخرج •

ولكى يحقق المخرج أهدافه ، أى يحقق الأثر المحسوب والمرغوب على

النظارة ، أمامه ثلاثة عناصر أساسية يعمل بمقتضاها ، وهى : المسرحية ، ومنصة المسرح ، والممثلون .

The Play المسرحية

ذات مرة ، كتب كارل ساندبرج يقول : « لا يحدث شيء الا الحلم أولا » . ويمكن تغيير هذه القاعدة من أجل المسرح فنقرؤها هكذا : « لا يحدث شيء غير المسرحية أولا » . فالمسرحية هى الوسيلة التى يتوقف عليها كل ما عداها . انها نقطة البداية والمرشد ووسيلة التوصيل والسبب للقيام بالرحلة . انها الأساس الذى يشيد عليه كامل صرح الاخراج المسرحى .

ويعنى أوسع ، هناك نوعان من المسرحيات : الكوميديا والدrama . وفى بعض الأحيان تستعمل كلمة « مأساة » (تراجىديا) محل كلمة « الدراما » . غير أن هناك عدة أنواع من المسرحيات الجادة لا يناسبها التعريف « مأساة » ، وعلى هذا تكون كلمة « دراما » أكثر نفعاً على الأقل لغرضنا . وعلاوة على ذلك ، فإن كلمة « دراما » هى الكلمة المستعملة لوصف المسرحيات الجادة فى معظم قوائم المسرحيات .

Comedy الكوميديا

تعتبر « الكوميديا » ، عموماً ، أنها تلك التى تضم أية مسرحية هدفها الاساسى ابهاج النظارة ، كما أنها قد تثير التفكير أيضاً ، بطبيعة الحال ، كما عند جورج بارنارد شو ، أو تحرك الغضب كما عند برتولت برخت أو أريستوفانيس بيد أن غرضها الاساسى هو التعليق على الحياة أو بعض مظاهرها بطريقة تبهج معظم من يرونها .

أما الكوميديا فلا تتناول موضوعها دائماً بنفس الطريقة . فالكوميديا الراقية "High Comedy" التى تسمى أحياناً « كوميدى الأخلاق Comedy of manners " ، تخاطب العقل ، فتفترض ، من قبل ، جمهوراً عارفاً رفيع الثقافة ، إذ أنها تهتم أولاً وقبل كل شيء بالمفارقات والتهكم فى العلاقات الاجتماعية ، والمظاهر السخيفة ، والتطرفات المضحكة التى لا يتورع

الناس من التورط فيها كي يحصلوا على مركز ما أو يأيديوا عرفا . فمعظم مسرحيات برناردشو من هذا النوع ، وكذلك مسرحيات س . ن . برمان وروبرت شروود ، ونسويل كوارد ، ونيل سيمون Neil Simon . أما الكلاسيكيات في هذا المجال فهي كوميديات الإصلاح Restoration comedies لوليم كونجريف ، وجورج فاركوهار ، ووليم وايتشيرلي ، ومسرحيات القرن الثامن عشر لريتشارد برينسلي شريدان ، وأوليفر جولد سميث .

أما الكوميديا الهابطة ، فتتميل الى أن تكون أكثر وضوحا وأقل تهذيبا وأكثر سماجة . هدفها الاغراق في الضحك وهي عادة بذئية ولا تعترف بالحدود أكثر منها رزنية ، وتتسم بالفظاظة أكثر من دماثة الخلق . والحقيقة انها لا تهتم بالأخلاق إطلاقا ، باستثناء السخرية من الأخلاق نفسها ! فكثير من كوميديات ولیم شكسبير كوميديات هابطة ، ولا سيما الفواصل الموجودة في تراجيدياته التي بثت فيها لتزليل التوتر وتسرع الرعاع الفقراء . فتمضم مسرحية « الليلة الثانية عشرة » كلا من الكوميديا الهابطة في أدوار التهريج للسير توبي Sir Toby وسير اندرو ، ومالفوليو والكوميديا الراقية بين أورسينو وفيلو وأوليفيا . أما المسرحيات الرومانسية لبلانكوس ، فتعتبر عادة كوميديات هابطة كما هي الحال في المسرحيات الأسبانية للوب دي فيجا ، أما في المسرح الحديث فإن المسرحيات : « الأخ فار » Brother Rat و « خدمة الحجارة » Room Service و « ثلاثة رجال على ظهر فرس » Three Men on a Horse ، أمثلة جيدة للكوميديا الهابطة . وكذلك معظم المسرحيات السينمائية لآخوان ماركس ، ومعظم المسرحيات القصيرة (استكتشات) الهزلية . a Spine

إذا ما تناول المرء الكوميديا الراقية والهابطة فيجب أن يضع في ذهنه أن هاتين الكلمتين لا تنطويان على معان حسنة أو رديئة . ليس لهما معان وصفية على الإطلاق ، بل مجرد معان تفسيرية . فنتناول الكوميديا الراقية أنواعا معينة من المواد بطريقة معينة . وتتناول الكوميديا الهابطة أنواعا أخرى من المواد ، بطريقة مخالفة .

كثيرا ما يحدث التباس ، لسوء الحظ ، بين الكوميديا المبالغ فيها (farce) وبين كل من الكوميديا الراقية والهابطة . والحقيقة

هى انها قريبة الشبه جدا بهما • ولكن الكوميديا المبالغ فيها تختلف عن كليهما فى المادة والأسلوب • فهى كوميديا مبالغ فيها بدرجة كبيرة • انها موقف ، أو كوميديا بأسلوب التهويل أو التضخيم الى درجة عدم التصديق • ولتأخذ مثلا ، مسرحية أوسكار وايلد ، التى عنوانها « أهمية أن يكون المرء جادا » • فهذه المسرحية التى هى صلف زائد الحد لعجرفة الطبقات العليا البريطانية ، وكثيرا ما يلتبس بينها وبين الكوميديا الراقية ، ويتم اخراجها على انها كوميديا راقية • ولهذا السبب ربما أسئ اخراجها أكثر من أية مسرحية كتبت • فاذا أخرجت بخفة وبأسلوب عظيم ومبالغات بارعة ، ومثلها ممثلون مهذبون أمكن أن تكون متقنة كاملة • وإذا أخرجت بجدية وبطريقة واقعية ، حتى ولو كان الممثلون أكفاء ، صارت هذه المسرحية القديمة لأريستوفانيس ومن أمثلتها « الطيور The Birds » و « الضفادع The Frogs » ، وفى « كوميديا الأمزجة Comedy of humours » تأليف بن جونسون والمسرحيات الحديثة « لوف Luv » والخزنت « ليست هذه مسرحيات يمكن أن يتناولها غير المترنين ، بدون عناية • فهى تحتاج الى قدر بالغ من المهارة والابتكار والعمل الخيالى للمحافظة على دوام بقائهما مبهجة •

ربما كان موليير الحالة الكلاسيكية لهذا النوع • ومن المؤكد أن موليير شغل بالنقد التهكمى لأخلاق ومظاهر ادعاءات المجتمع الفرنسى المعاصر • ولذلك ، فمن المفهوم أن كثيرين يخطئون فى اعتباره مؤلفا للكوميديا الراقية • ويسبب مواقف البذية التى لا تعرف الحدود وأشخاصه الواضحين ، يخطئ كثيرون آخرون فى اعتباره كاتباً للكوميديا الهابطة • بيد انه لا هذا ولا ذاك ، انه كاتب للمهزليات المبالغ فيها ، وأشخاصه : طرطوف والمرضى بالوهم ، ورجل من الطبقة الوسطى (البورجواز) ، أشخاص هزلية كلاسيكية مبالغ فيها الى درجة قد لا يمكن تصديقها • وإذا أخرجت مسرحيات موليير على انها كوميديات راقية ، بدت تأفة وعديمة الروح • وإذا أخرجت على انها كوميديات هابطة ، بدت فظة ومبتذلة • يجب اخراجها بالأسلوب الملتب والمبالغ فيه الذى كتبت به ، اذا أريد لها أن تبدو بالحماس والنزق الفطريين فى مظهر الكوميديا المرتجلة •

Drama الدراما

« الدراما » مصطلح جامع شامل ، ومن العسير تحديده ، ويشمل تقريبا كل المسرحيات التي تواجه النظارة بعد تناول مادتها تناولاً جدياً . وفى الوقت نفسه ، تصف نمطاً خاصاً من المسرحيات الجادة التي لا يسهل وصفها بأى مصطلح آخر . والدراما ، بمعنى آخر ، قسم وقسم فرعى .

أما « التراجيديا » فلها معنى محدد جداً خاص بها . فالتراجيديا صورة من الدراما ، ولكن ليس كل دراما تراجيديا . وربما كان من السهل جداً فهم هذه الكلمة إذا اقتصرنا على أقدم معنى كلاسيكى لها . ويتنسب هذا المعنى إلى الاغريق كما وضعه أريستو . « فالتراجيديا » بهذا المعنى ، تصف محاولة من فرد سامى العقل رفيع المكانة ، لتنفيذ عمل مطلوب اجتماعياً أو أخلاقياً . ويعاكس القدر بطل التراجيديا ثم يهلكه فى النهاية . وعادة مايصور هذا البطل ذا عيب غير ظاهر فى خلقه وسلوكه . وبالاختصار ، تحتاج التراجيديا إلى بطل منكود الحظ منحوس الطالع ، ذى مركز لا ينازع ، وتتطلب منه أن يطمح إلى هدف سام . ثم تجعله يخفف ويهلك بسبب « عيب قاس » داخل نفسه .

من الجلى أن هذا التعريف للتراجيديا تعريف خاص ، ومقصود عليها نوعاً ما . ولكنه التعريف الوحيد المنطبق على الصيغة المطلوبة لانتاج الأثر الذى توقع الاغريق أن تحدثه التراجيديا على النظارة - أى تظهر العواطف عن طريق استدراج العطف والفرح .

ومنذ عهد الاغريق ، لم تكتب غير قلة من التراجيديات الأصلية حاولها سنيكا الرومانى ، وكالديرون ولوب دى فيجا الاسبانيين ، وآخرون . ولكنبقى لخريستوفر مارلو ووليم شكسبير الاليزابيثيين أن يسموا بالتراجيديا ثانية إلى المستوى الذى وصلت إليه على يد ايسخولوس وسوفوكليس وبوريبيديس .

بذلت جهود مضمّنة بعد العصر الاليزابيثى لحياء التراجيديا ، غير أنه لم ينتج من هذه المحاولات سوى القليل . فحاول بيير كورنى وجان بابتيست راسين لاعادة خلق التراجيديا الاغريقية بفرنسا ، لدرجة أنهما

استعملا الفكرة الاغريقية ، وفى انجلترا اقتصر كل من جون دراويدين وتوماس اتواى على استخدام الطريقة السائدة فى أواخر القرن السابع عشر والنفا ما يعرف باسم الدراما البطولية heroic drama . أما جوهان فون جوتيه وجوهان فون شلر فنالا مكانه أكثر بقاء فى دراما القارة الأوروبية (أى أوروبا بغير الجزر البريطانية) . ولما قدم برناردشو « القديسة جوان » ، وقدم يوجين أونيل « صارت الكترا حزينة » ، وقدم ماكسويل أندرسون « ماري الأسكتلندية » و « اليزابيث الملكة » . فريما وصلوا بهذه المسرحيات الى اقرب ما يكون من التراجييديا الحقيقية فى الدراما الحديثة ، ولكن ما من مسرحية من هذه ، مع امكان استثناء « القديسة جوان » كان لها على نظارتها نفس الأثر الذى كان للتراجيديات الاغريقية والاليزابيثية على نظارتها .

الواقع ، أن معظم المسرحيات الجادة المؤلفة للمسرح الحديث تقع تحت القسم الفرعى « دراما » . فاذا ما بدأنا بمسرحيات المشاكل التى ألفها هنريك إبسين ، فان المصطلح « دراما » يضم المسرحيات الاجتماعية التى وضعها أوجيست سترندبرج ، وجون جالزورثى ، وماكسيم جوركى ، وجيرهارت هوبتمان ، ومسرحيات الشخصيات character plays التى ألفها كل من أنطون تشيكوف ، وأونيل ، وتينيسى ويليامز والمسرحيات الموضوعية thesis plays لكل من كليفورد أودتس ، وليليان هلمان ، وأرثر ميلر . فالدراما هى المحاولة الأمينة لأن تقدم بمصطلحات درامية dramatic terms مشكلة شخصية أو اجتماعية جادة يتوقع لها أن تثير استجابة عاطفية أو ذهنية مطلوبة ، تثير ذلك فى جمهور له وزنه . وعموما ، تكتب الدراما الحديثة بأسلوب واقعى لتيسر على الجمهور التعرف على الشخصيات أو المشكلة موضوع المناقشة ، ولكن ما من سبب لعدم كتابتها بأسلوب آخر كما كانت تكتب غالبا .

أما « الميلودراما melodrama » فيمكن أن تسمى بحق « الدراما الزائفة Spurious drama » ، وتفتقر الى التوايا الأمينة للدراما . فهى تميل الى صدم النظارة واثارتهم أكثر من حثهم او تحريك عواطفهم ، اذ ليس لديها الوقت الكافى لتصوير الشخصية characterization

واثارة العواطف motivation ، ولكنها تفضل الحصول على أهدافها بتطورات مذهلة ، أو الحصول على العاطفة الرخيصة أو التمثيل العنيف غير المحرك للعواطف . وقد أطلق عليها المخرج الانجليزى هارلى جرانفيل باركر ، اسم « دراما التأثير بغير داع » . والحقيقة أن المصطلح « ميلودراما » ، استخدمه ، فى الأصل ، الفرنسيون ليبدل على الدراما التى تعتمد على خلفية من الموسيقى لتزيد من شدة لحظة مشوقة ، أو لتزيد من ادرار الدموع خلال منظر عاطفى عميق . وعلى الرغم من أنها لا تستحق أن تعتبر فنا دراميا جديا ، فلا ننكر أن بوسعها أن تقدم سهرة ممتعة تماما فى المسرح ، كما يمكن أن يكون لها أثر اجتماعى أو سياسى عميق على الدولة ، مثلا لذلك « كوخ العم توم » .

هناك نوعان رئيسيان من الميلودراما فى المسرح الحديث : النوع الأقدم ، وهو الملئ بالألوان ، مثل « الأكترون » ، و « كاميل » ، و « يتامى العاصفة » والنوع الأحدث ، وهو المسرحيات المشوقة أو مسرحيات الغموض mystery plays مثل « دراكولا » و « لابد الليل أن يهبط » ، و « انتظر حتى يأتى الظلام » ، و « البوليس السرى » .

ومع أن القسمين الرئيسيين : « الكوميديا » و « الدراما » ، يضمّان معظم المسرحيات المؤلفة ، للمسرح ، فهناك نوعان آخران لا يدخلان بسهولة تحت هذين النوعين . انهما : الفانتازى fantasy ، أو المسرحية المتغيرة النهج ، والمسرحية الواقعية the topical documentary

قد تكون « الفانتازى » هزلية الأصل ، كما فى « زيارة لكوكب صغير » أو « بل » أو « الكتاب والشمعة » أو « بيتربان » أو قد تكون جادة الأصل كما فى « المقيد من الخارج » أو « ميدان بركلى » أو « الموت يأخذ اجازة » أو « فى وقت مستعار » . وعلى أية حال ، فنظارة الفانتازى يقبلون المواقف الغريبة الأطوار التى لا يمكن أن تحدث حقيقة ، ثم يفكرون فى العواقب ان حدثت .

اما « المسرحية الواقعية » فغالبا ما تكون على نقىض تلك اذ تتناول مختارات ومسللات من الأحداث والوقائع التاريخية للبرهنة على موضوع

عناصر المسرحية Elements of the Play

لجميع المسرحيات ، هزلية كانت أو جادة ، عناصر معينة مشتركة فيما بينها جميعا ، فمثلا ، تختص كلها برواية « قصة » ، أما بسيطة أو معقدة ، أو غامضة أو واضحة . ولما كان المؤلف المسرحى يرغب فى أن يحكى لنا قصة محكمة قدر المستطاع ، إذن فهو مضطر الى وضع حبكة لها ، أى يرتب العناصر أو المشاهد التمثيلية episodes أو الأحداث ، كى تحدث فى ترتيب زمنى ينتج أقوى اثر أو صدمة على النظارة ، وطالما أنه يرغب فى جعل قصته مفهومة كى يحس بها الجمهور المشاهد فانه يضطر الى روايتها عن طريق الشخصيات ، أى أناس يستطيع النظارة أن يتعرفوا عليهم . ويحتاج هؤلاء الأشخاص الى « لغة » كى يفهمهم المتفرجون . وبما أنهم سيظهرون على نوع ما على المنصة منفصلين عن النظارة ، فان أجسامهم وحركاتهم مع أية خلقية يمثلون أمامها ، تكون نوعا من « المنظر » . وأخيرا بما أنه لا بد أن يكون لكل مسرحية اثر عاطفى معين ، على النظارة أثناء عرضها ، فيقال ان للمسرحية « مناخ عام أو حالة مزاجية خاصة mood » . إذن ، فجميع المسرحيات تشترك فى أن يكون لها قصة وحبكة ، وشخصيات ، ولغة ، ومرئيات مسرحية (منظورات) أو مناخ عام ويجب أن يكون لها فكرة أى باعث ومغزى رئيسى أو كما قال قسطنطين ستانيسلافسكى ، « عمود فقري » أو « محور مركزي a spine » .

وبالطبع ، تختلف هذه العناصر فى أهميتها بين شتى المسرحيات ومختلف المؤلفين . ويبدو أن اللغة ذات أهمية عظمى لدى أوسكار وايلد ، ونويل كاوارد . أما برناردشو ، فيعتبر اللغة والأشخاص والفكرة ، باللغة الأهمية . ويعتبر تشيكوف الأشخاص والمناخ العام ، عظمى الأهمية ، بينما تاتى الحبكة والأشخاص والفكرة فى القصة لدى هنريك إبسين ، ويعتبر شكسبير كلا من القصة والحبكة والأشخاص واللغة متساوية فى الأهمية . وفى معظم مسرحيات الميلودراما ، تكون للقصة والمناخ العام والحبكة الأهمية الأولى .

ولكى يتسنى للممثلين القيام بأدق تمثيل وأكثره اتزاناً ، يستحتم على المدير director أن يتعرف على أى عناصر المسرحية المطلوبة ، أكثر

اهمية ، ويتأكد من أن تلك العناصر قد نالت التأكيد المناسب فى الاخراج .
وبمعنى آخر ، من الغباء أن تؤكد القصة فى مسرحية يكون جل اهتمامها
باللغة ، ومن المحتمل ألا يكون هناك كثير من القصص يستلزم التأكيد . كذلك
من غير المجدى تمثيل ميلودراما من أجل الأشخاص أو اللغسة ، فهذان
العنصران عرضة لأن يكونا أقل العناصر اهمية .

الأسلوب Style

بالاضافة الى العناصر العامة بين جميع المسرحيات ، هناك مظاهر
أخرى يجب أن توضع فى الاعتبار ، إذ سيكون لها أيضا علاقة بكيفية اخراج
المسرحية ، ومن أهم هذه المظاهر الأسلوب .

« الأسلوب » كلمة نجد بعض الصعوبة فى تحديد معناها . والأسلوب ،
أساسا ، هو الطريقة التى تكتب بها المسرحية ، أو التى تصور بها صورة ،
أو يخطط بها مبنى . ويتألف الأسلوب من طرق تعبيرية معينة ، أو طرق فنية
يتناول بواسطتها الفنان ، عادة ، أنماط معينة من المادة ، أو يحل بها أنواعا
معينة من المشاكل . ورغم أن كل فنان يترك ، بهذه الطريقة ، أثره الخاص
على عمله ، فإن غيره من الفنانين فى نفس مجاله ، الذين يعملون فى نفس
الظروف ونفس الموضوع والقيود الفنية والآثار الاجتماعية ، عرضة
لاكتساب طرق فنية مشابهة ، فينتج عن هذا أسلوب عام . فمثلا ، لكل
المصورين التأثيرين أساليبهم الخاصة فى رؤية الحقيقة ووضع الألوان على
القماش . ولكن لهم أيضا مشابهاة ملحوظة فى الأسلوب ، ونظرة جعلتهم
يكونون مجموعة أو مدرسة ، فاقضى هذا استعمال كلمة توضح ذلك . وهكذا
يستطيع الانسان أن يفرق بين التأثيرين وأصحاب الأسلوب الوحشى
the fauvists ، وذوى الأسلوب التكعيبى والكلاسيكيين the classicists
والسواقعيين the realists والتجريديين . والفروق بينهم ، الى حد
كبير ، فروق فى الأسلوب .

وما نفكر فيه كأسلوب فى المسرح يتعين ، الى حد كبير ، بالظروف
التي تكتب فيها المسرحيات وتخرج ، فى وقت معين أو بيئة معينة . ولاتتضمن
هذه الظروف ، فقط ، السمات الطبيعية للمسرح نفسه ، ولكن كذلك الجو

الأخلاقي والروحي والذهني للمجتمع ، ونظرة الجمهور الى المسرح ، وحجم ونوعية وامتزجة رواد المسرح وسفستهم .

وفى بلاد الاغريق ، فى القرن الخامس ق م٠ عندما بلغت التراجيديا الاغريقية ذروة مجدها على يد كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، كان المسرح تعبيراً لأعمق المشاعر الدينية للشعب . نشأت التراجيديا بالمسرح الدنس الذى كان يعرض فى المسرح كل ربيع لتكريم ديونيسوس اله الخمر والاختصاب المحبوب كثيراً وعلى مر السنين نشأت التراجيديا وتطورت حتى اكتسبت شكل واضحاً ، وأخذت تعبر عن نظرة الاغريق الأصلية الى الحياة وإلى الآلهة . وزيادة على ذلك ، اكتسبت قوة بالمنظر المسرحية التى صممت خصيصاً لتمثيلها ، وبمجموعة من العادات المتفق عليها لتساعد على الاتصال بين الممثلين والنظارة .

يرجع التطور فى نشأة بعض هذه العادات الى التحريمات والمنوعات الدينية ، غير أن الجزء الأكبر يرجع الى الظروف الطبيعية للمسرح نفسه ، فقد صار المسرح الاغريقى ، فى عصر أيسخولوس ، مدرجاً ضخماً حفر فى جانب تل ليتسع لجلوس ١٢٠٠٠ أو ١٥٠٠٠ متفرج (انظر شكل ١ - ١) . وتمتد صفوف المقاعد الحجرية المحيطة بالمنصة ، الى حوالى ثلثى رقعة مسطحة دائرية تعرف باسم « موضع العمل » (أوركسترا orchestra) يقع التمثيل فوقها . وفى الطرف الأخير من الجزء المفتوح من ذلك المدرج ، مبنى طويل منخفض يطلق عليه اسم « مقصورات الممثلين a skene » ، يدخل ويخرج من أبوابه الممثلون وأعضاء الكوروس . وقد جرت التقاليد قبل أيسخولوس أن يقوم بتمثيل المسرحية كلها ممثل واحد ، بالإضافة الى قائد الكوروس (أضاف أيسخولوس الممثل الثانى ، وأضاف سوفوكليس الممثل الثالث) ، إذن ، فقد كان من الضرورى لهذا الممثل الفرد ، وكان نكراً دائماً ، أن يمثل عدة أدوار لكل من الرجال والنساء ، فاستخدمت ملابس واقتنة costumes & masks تقليدية لتزويد النظارة ببعض وسائل التعرف المباشر على صاحب الدور الذى يمثل فوق المنصة . وكانت الأقنعة ذات فتحات واسعة عند الفم ، صممت لتضخم صوت الممثل بحيث يصل الى الصف الأخير من المقاعد .

كان لحجم المسرح اثر على الاخراج ، وكان يتطلب أن تكون جميع

الحركات بطيئة ودالة على العظمة . وأن تكون جميع الإيماءات *gestures* واسعة ملحوظة . فالحركات السريعة ، والإيماءات الصغيرة ، تضعيع من جزء كبير من المتفرجين . كما أن الحجم يضطر المؤلف المسرحى لأن يكتب ما يعادل الكلام الفردى (المونولوج *monologue*) بدلا من الحوار (الديالوج *dialogue*) ، وحتى لو كان على منصة المسرح ممثلان فحسب ، فإن النظارة كانوا يجدون صعوبة فى تحويل انتباههم بسرعة من ممثل الى آخر ، ثم الى الأول ثانية ، كما يحتاج الحوار . وأخيرا اندمج الحجم مع التقاليد لاجبار المؤلف على كتابة فقرات وصفية طويلة او ذات مناخ عام من أجل الكوروس ، ليسمح لممثليه بوقت يغادرون فيه المنصة ليستبدلوا ملابسهم وأقنعتهم بغيرها ، ثم يعودوا كالأشخاص آخرين .

نشأ عن مجموعات الظروف هذه أسلوب نعرفه الآن باسم « الأسلوب الكلاسيكى » . انه أسلوب شكلى سام ، عظيم الوقار والبساطة والصرامة يناسب ، بطبيعة الحال ، مناخ التراجيديات ومادتها الموضوعية ، والمكتوبة خصيصا لها . ولكل واحد من كتاب التراجيديات الاغريق خصائصه الأدبية ووجهة نظره وما يعيل الى تفضيله من المادة والطريقة . ومن الضرورى أن هناك كثير من الطرق الفنية مشتركة فيما بينهم ، ونطلق الآن على هذه الطرق الفنية « خصائص الأسلوب الكلاسيكى » .

حدث نفس هذا النوع من عملية التطور فى نشأة الأسلوب الرومانتيكى الذى ازدهر فى إنجلترا ابان العصر الاليزابيثى . أما فى القارة الأوروبية ابان القرن السادس عشر فى أوج عظمة عصر النهضة ، فإن المسرح ، الذى كان طوال العصور الوسطى منحة خلقية وتعليمات دينية من الكنيسة الى الشعب ، كان عبارة عن درجات كدرجات السلم ومصاطب خشبية موضوعة فى ساحة المدينة ، ثم أخذ يتغير فى كل من الصفة والموضع . ففى إيطاليا وإسبانيا ، وبعد ذلك فى فرنسا ، انقسم الى قسمين ، اتخذ أحدهما صفة التنكر *masque* أو الصفة الرعوية *pastoral* ، وانتقل الى القاعات الكبرى فى القصور ، لتسلية أفراد طبقة الأريستوقراطيين . أما القسم الآخر ، فكرس نفسه للموضوعات السياسية والاجتماعية التى تهم عامة الشعب ، وبقي فى الخلاء فوق مصاطب خشبية ليصير مسرح النقد للرجل المعروف باسم الكوميديا المرتجلة .

أما فى إنجلترا ، فانتقل المسرح الشعبى الى أروقة المحكمة بدأت عدة جمعيات مسرحية متجولة تعرض الكوميديا والدراما لتسلية جميع طبقات الشعب • وبازدياد شهرتهم شرعوا تدريجيا يشيدون المباني الخاصة فى منطقة لندن لتزويد الجمعيات المسرحية الجائلة بمقر مستديم • ولما كانت هذه المباني مصممة على نظام أروقة المحكمة التى جاءت منها هذه الجمعيات، اتخذ المسرح الاليزابيثى شكلا بيضاويا أو مئمنا (انظر شكل ١ - ٢) عند أحد أطرافه حائط به مايلزم للمسرح من أبواب وشرفات وقوائم للمستأثر وغير ذلك مما يحتاج اليه • ويقع أمام هذا الحائط منصة stage ، أو مكان للتمثيل ، بارزة وسط موضع المتفرجين • وأمام المنصة مباشرة منخفض « للرعاع » • أما الشرفات المريحة الموجودة حول الجوانب الثلاثة الأخرى، فأعدت لجلوس الوجهاء الذين يدفعون أجرا أكثر • وأما الجوانب فكانت تحجز أحيانا للنبلاء • ولما كان الممثلون يعتمدون على الضوء الطبيعى لظهور أنفسهم ، فلم يكن هناك سقف فى الجزء الأوسط من المسرح ، ولزم التمثيل فى ساعات النهار •

اذن ، فقد كان هذا هو المسرح الذى وجده شكسبير عندما ذهب الى لندن فى سنة ١٥٨٨ • ولكنه وجد أكثر من المسرح : وجد العناصر الأساسية للأسلوب - وجد أسلوبا أليفا ومرنا وغزير الزخرف أنشأه سابقوه جون لايلى واثوماس كيد وخريستوفر مارلو لتحويل قصص المغامرات العظيمة التى يطلبها الجمهور الانجليزى ، الى مسرحيات • هذا هو الأسلوب الذى نطلق عليه اسم « الأسلوب الرومانتيكى » •

وكما هى الحال فى الأسلوب الكلاسيكى ، فقد تكون معظم الأسلوب الرومانتيكى تبعا للظروف التى أخرجت فيها المسرحيات ، فى مكان وعصر معينين • كانت إنجلترا فى عصر اليزابيث الأولى ، أخذت فى التغير السريع • كانت منذ عهد قريب ، قد انفصلت عن كنيسة روما وقطعت علاقاتها بها • وكان فرنسيس دريك وسيرولتر رالى يجوبان البحار السبعة طلبا للمغامرات والنهب ، كما دمر الأسطول الاسباني الأرمادا فى بحر المانش ، فقتلتم عظمة اسبانيا ، الى الأبد ، كقوة عالمية • وزيادة على ذلك ، فان قوى التعلم، التى انطلقت من عقالها بواسطة النهضة، وحثها على التقدم اختراع الطباعة،

غزت الجزء الشمالى من المملكة ، ولكنها تركته فى حالة اضطراب بالغ . وباختصار ، كانت انجلترا مزهوة ومضطربة وبسيطة ومتلهفة الى المغامرات ومتعطشة الى العلوم والمعارف وواثقة تماما من مستقبلها . كانت على وشك نيل العظمة وتريد أن تعرف كيف تصير المملكة عظيمة . وبدأ أن المسرح هو المكان الذى يمكن الحصول منه على المعلومات .

بيد أنه كانت هناك مشاكل . لم تكن الظروف الطبيعية للمسرح الاليزابيثى نموذجية لتمثيل الدراما البطولية heroic drama التى كان الجمهور الانجليزى يتلف الى رؤيتها . غير أنه كادت المناظر المسرحية ألا تكون موجودة بالمسرح الشعبى الاليزابيثى لذا اضطر الكاتب المسرحى الى أن يجعل مناظر النص كلاما فى كل مرة يغير فيها المنظر . وبما أنه لم يكن هناك أى اعداد لمحاكاة الأصوات أو للاضاءة ، صار لزاما على المؤلف المسرحى أن يضع أوصافا مقنعة تعبر عن ضوء القمر أو زمجرة العواصف الثائرة ، كلما وجد ضرورة لذلك . كما زاد من اهتمامه باستعمال اللغة . فلكى يحصل على الأثر الكامل لمسرحية « تامبورلين » أو « هامليت » أو « ماكبيث » ، كان لابد له من أن يخرج النظارة من عالم حياتهم المألوف الى عالم المسرحية . لم تكن الطبيعة المألوفة للعلاقة بين الممثلين والمتفرجين توصل الى هذا الحد من الخداع السمعى والبصرى . وإن افترض هذا المؤلف المسرحى الى كل عون يساعده ، لجأ الى اللغة وحدها يجد فيها ضالته .

إذن ، كان عمله أن يسمو بمادة موضوعه وأشخاصه الى درجة البطولة المطلوبة ، عن طريق اللغة وحدها . لم يكن النثر وافيا بالغرض إذ كان قريبا جدا من اللغة الدارجة فى الحياة اليومية للشعب ، وبذا لاتزود المسرحية بأى ايهاهم على الاطلاق . جرب الشعر عدد من المؤلفين المسرحيين فى أوائل العصر الاليزابيثى ، فإذا به يسير على وتيرة واحدة آلية . وأخيرا حل مارلو وشكسبير المشكلة عن طريق الشعر المنثور . فبواسطة هذين الرجلين صار الشعر المنثور ، ذو الأبيات المكونة من عشرة مقاطع ، مع التغير بين اوتنة وأخرى فى الوزن والقافية ، صار أقوى وسيلة مرنة للتعبير المسرحى ، أمكن استنباطها .

أما الأسلوب الرومانتيكى (ويجب عدم الخلط بينه وبين الشعراء الرومانتيكيين لأوائل القرن التاسع عشر) ، فيتميز بقوة الواقع والعاطفة

الجياشة والبلاغة الرنانة لتلائم أنواق النظارة للثائرة والمغامرة . ولكنه يتميز أيضا بالهمسات الرقيقة والمناجيات التأملية الدالة على الطبيعة الودية للمسرح الذى نشأت فيه . وفوق كل شيء ، فإن الدراما الرومانتيكية romantic drama هى دراما للتمثيل . ولما كان غرضها ، منذ بدايتها ، هو الحصول على آثار عظمية بوسائل محدودة جدا ، التزم الممثل ببذل مجهود أكبر مما يتطلبه أى نوع من الدراما خلق من قبل نشأتها أو منذ تلك النشأة . وسواء مثلت الدراما الرومانتيكية فى مسرح اليزابيثى ، أو فى مدرج خلوى outdoor amphitheatre أو فى مسرح حديث ذى واجهة ، يجب أن يمثلها ممثلون ماهرون فى استخدام أصواتهم ، بارعون فى نطقهم الشعر المنثور ، خفاق الحركة بأجسامهم ، وعميقو الفهم للشخصيات . والأسلوب الرومانتيكى فى الوقت نفسه فخم وجزل ، ونبيل وإنسانى ، وصلب ولين . هذا ، ويحتاج التمثيل بالأسلوب الرومانتيكى الى قوة عظمية وضبط نفس بالغ وإنسجام عظيم ، وذوق مرهف الحس . ورغم أن مسرحيات شكسبير مثلت ، أصلا فوق منصة صغيرة محدودة الأثاث وبدون مناظر ، فإن ذلك لم يحط من قدرها إطلاقا من حيث الفكرة والمفهوم والعاطفة والحبكة والشخصية واللغة حشرت هذه العناصر معا قدر المستطاع ، حتى يقتضى للمؤلف المسرحى أن يستخدمها مندمجة معا . ولكى تحظى بالبقاء والحياة اليوم ، يجب أن يسمح لها بالاحتفاظ بنفس التكامل الى درجة الفيض .

أما « الأسلوب الواقعى » الذى كتب له أن يزدهر على يدي أبسين فى أواخر القرن التاسع عشر ، وما زال هو الأسلوب الشائع فى المسرح الحديث ، ويحظى بتطور مستمر طويل . ويمكن تتبع بداية نشأته الى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر عندما انتقل المسرح ، لأول مرة ، الى المباني المسقوفة وإلى منصة ذات واجهة وجوانب proscenium وسرعان ما وصل ذلك المسرح الى فرنسا . ومع اصلاحات شارل الثانى فى عام ١٦٦٠ عبر المانش الى انجلترا .

لما انتقلت الدراما الى داخل المباني وانحصرت فى منصة ذات واجهة وحسوائط a framed stage صار من الضرورى تزويد المسرح بالاضاءة الاصطناعية artificial lighting : الشموع أولا ، ثم مصابيح البترول ، ثم غاز الاستصباح ، وأخيرا الكهرباء . الا أن هذا الانتقال جعل

من الممكن أيضا تقديم دراما ذات مناظر مصورة painted scenery فكانت هذه آخر خطوة فى خلق محاكاة واقعية للحقيقة . هذه المحاكاة هى التى أضفت على المسرح مواصفاته منذ ذلك الوقت ، فحددت فى بعض النواحي وأطلقت له العنان فى نواح آخر .

كان الأسلوب الواقعي realism ، كما نعرفه اليوم ، يطبق فى مجيئه حتى بعد تأليف الدراما البطولية لدرابين ، وخوميديا عصر الاحياء والتجديد لكونجريف ، خصيصا للمسرح ذى المناظر proscenium stage الذى يستخدم المناظر المصورة ، فلم تتقدم ايه واحدة من هاتين نحو الواقعية (الأسلوب الواقعي) ، كما لم يتشكل الأسلوب الواقعي بالدراما الرومانسية لجونيه وشلر فى المانيا ، ولا ليفيكتور هوجو فى فرنسا . لقد بدأت الواقعية ناهد شكلها على يد نيفولاى جوجول فى روسيا ، واوغسطين سحرير وفيكتوريان ساردو والكسندر دوماس فى فرنسا ، وتوم روبرتسون وارتر بينيرو وهنرى جونز فى انجلترا . وأخيرا ، وعلى يد إيسين ، عرض المسرح الواقعي للمحاكاة ، كامل طاقته . كما استمر على نفس المستوى تقريبا على يد كل من شو وتشيسيكوف وسترنبرج فى أوروبا ، وأونيل وأودتس وهلمان وولياغن وميلر فى الولايات المتحدة الأمريكية .

غير أن الأسلوب الواقعي الحديث اتسع كثيرا حتى صار مصطلحا نوعيا شاملا أكثر منه محدودا ، وصار هذا الأسلوب يضم عددا من الأقسام الفرعية ، تعتمد كلها ، فى تأثيرها ، على المحاكاة الطبيعية للحقيقة . غير أن كلا منها يختلف فى درجة اختياره للتفاصيل الواقعية ، وفى معالجته لتلك التفاصيل .

نجد فى إحدى النواحي ، النوع المعروف باسم « الأسلوب الطبيعي a naturalism » ، الذى يحاول فيه المؤلف أن يوهم بأنه لا يتخير إطلاقا ، وإنما ينقل ببساطة الى المسرح ، « شريحة من الحياة » بكل تأليها وشروخها . وقد يكون من أمثلة هذا الأسلوب ، المسرحيات الآتية : « الأعماق السفلى » لجوركى ، و « النساجون » لهويتمان ، و « منظر شارع » لآلر رايس . أو الواقعيات الأكثر حداثة من السابقة : « العلاقة » لجاك جلبر . طبعاً ، لا بد فى كل عمل فنى ، من وجود اختيار فى بعض التفاصيل ، أما الأسلوب الطبيعي فيمكن أن يقال عنه ، أن الاختيار فيه أقل بكثير مما فى أى أسلوب آخر .

و « الأسلوب الواقعى » نفسه ، هو الثانى فى جدول الاختيار . والواقع فعلا هو ان الأسلوب الواقعى إختيارى تماما . فيما أنه ليس أمام المؤلف المسرحى غير ساعتين ونصف الساعة على الأكثر ، ليعرض هدفه على الجمهور ، فلا يمكنه قضاء وقت طويل فى التفاصيل التى لاتحدث تقنما فى قضيته ، ولا تلقى ضوءا على أشخاصه . كما يحاول المؤلف المسرحى ، فى الأسلوب الواقعى ، ان يكون قريبا قدر المستطاع من محاكاة الواقع . وعلاوة على إسبين وشنو وشيخوف ، فإن ألامته الجيدة للأسلوب الواقعى هى المسرحيات الآتية : « رغبة تحت اشجار أندردان » تاليف اونيل ، و « انا خريسنى » لنفس المؤلف ، و « استيفظ وغن » لاوندىس ، و « النعساب الصعيرة » لهلمان ، و « معرض الوحوش الزجاجى » لويليامز ، و « الثمن » بيلر ، و « الزوجان الغريبان الاطوار » لسيمون ، و « من يخاف فرجينيا » وولف ؟ - لادوارد آلبى .

ياتى « الأسلوب التثائزى impressionism » ، فى الترتيب بالجدول ، بعدما سبق لا يستخدم الاختيار بنفس الطريقة التى يستخدمه بها الأسلوب الواقعى ، تقريبا ، داخل المناظر الفردية ، ولكنه إختيارى تماما فى انتقاء المناظر . يحاول هذا الأسلوب أن يروى قصة بأن ينتقى بعناية تلك المناظر التى توضح ، بتحسّن ما يكون من التوضيح ، ناحية معينة من نواحي الشخص أو يفسر مجرى أحداث معينة . ولما كانت المسرحية التثائزية مقسمة الى حلقات ، على عكس المسرحية الواقعية شديدة الحكمة ، فهى لاتخلق موقفا أساسيا ، بل تحاول الحصول على أهدافها بسلسلة من التثائزات . ومن الأمثلة الجيدة لهذا الأسلوب : « أب لنكون فى ايلينوي » و « وفاة بائع متجول » و « فيكتوريا ريجينا » .

هناك أسلوب أكثر اختيارا من الواقعى والتثائزى . انه « الأسلوب النسقى أو النمطى stylization » ، ويسمى أحيانا « المسرحى theatricalism » أو « الشكلى formalism » . ليس فى هذا الأسلوب اختيار كثير فحسب للأحداث والتفاصيل ، بل ومبالغة كبيرة فى تلك أيضا . ليست الشجرة فيه مجرد شجرة فحسب ، ولكنها نموذج أو ممثلة لجميع الأشجار . وليست المرأة فيه مجرد أم فحسب بل هى روح الأمومة نفسها . تقع معظم كوميديات المبالغة (فارس) الحقيقية ، تحت هذا النوع . كما فى معظم مسرحيات برخت ، ويوجين ، وهارولد بينتر . ولكى تكون هذه المسرحيات ذات أثر فعال ، لابد ، بالطبع ، من استخدام نفس درجة

التنسيق والمبالغة فى التمثيل والتنظيم كما هو مذكور فى السيناريو تماما .

والمقابل الطرفى للأسلوب الطبيعى فى الجدول ، هو « الأسلوب التعبيرى » . والحقيقة أن هذا الأسلوب لا يخضع لقيود الأسلوب الواقعى ، فهو أولا ، لا يختار سوى أهم تفاصيل الموضوع locale أو الشخص أو الموقف situation ، ثم يبالغ فى هذه التفاصيل ويشوهها حتى لا يمكن التعرف عليها عمليا . وفى العشرينات من القرن الحالى ، اعتبرت مسرحية « رجل والجموع » لجورج قيصر ، أول مثال لهذا الأسلوب ، كما هى ايضا مسرحية « الآلة الحاسبة » لآلر رايس ، ومسرحية R . U . R . لكارل تشايبك . أما اليوم فان مسرحيات المؤلفين صموئيل بيكيت ، وجان جيني ، وغيرها من شتى المسرحيات التجريبية experimental plays الأخرى لمسرح خارج برودواى ، تبدو من هذا النوع ، كما تبدو كذلك المسرحيات الموسيقية musicals : « الشعر » و « النجم الأعظم » ليسوع المسيح ، ، وهنا أيضا يجب أن تكون درجة الاختيار والمبالغة ، هى هى ذاتها ، فى الإخراج ، كما هى فى التأليف ، والا فسد الأثر .

اذن ، فالأسلوب الواقعى مصطلح واسع بدرجة معقولة ، يضم جميع المسرحيات التى وضعت للمسرح الحديث لتمثل فوق منصة ذات مفاظر . ويحصل الأسلوب الواقعى ، ابتداء من الأسلوب الطبيعى الى التعبيرى ، على أثره بخلق محاكاة للحقيقة . ويطلب من المتفرجين أن يوقفوا عدم إيمانهم ويعترفوا بما يرونه على المسرح كحقيقة ، ولو مؤقتا على الأقل . ولما كانت تلك المحاكاة هشة ، وجب على المدير والممثلين ومصممي المناظر أن يلزموا الحرص الشديد ولا يقوموا بما يسبب اختلال ذلك . فاذا ما اختل، لأى سبب أو خطأ من أسباب أو أخطاء عدم الفهم ، فسدت المسرحية .

منصة المسرح (خشبة المسرح) The Stage

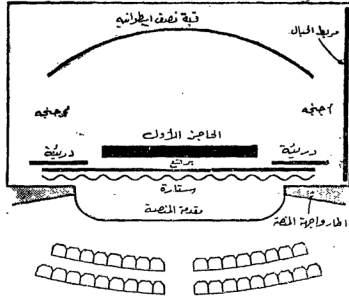
عندما نفكر فى منصبه ، اليوم ، فانما نفكر فى مصطلبة مرتفعة فى أحد اطراف حجرة ، يحيط بها اطار تطلق عليه « اطار المنصه proscenium ولكن ، كما ذكرنا فى مناقشة الأسلوب ، لم يكن هذا هو السائد دائما . ففي المسرح الاغريقى القديم عند أول نشأته ، كانت المنصة رقعة كبيرة مستديرة يطلق عليها « الأوركسترا » يحد ثلثيها صفوف من المقاعد المتدرجة ، وخلف الأوركسترا مبنى منخفض يسمى « مرفق الممثلين skene » ، يدخل

الممثلون ويخرجون من خلاله . وفى أوائل العصر الاغريقى ، وأوائل العصر الرومانى لتاريخ المسرح كان مرفق الممثلين يرتفع عدة أقدام عن الأوركسترا ، وكان أمامه مصطبة ضيقة استعملت منصة للممثلين ، بينما يظل الكورس فى الأوركسترا أسفل المصطبة . وأبان العصور الوسطى كان المسرح يتألف عادة من مصطبة خشبية توضع فى ميدان ما بالمدينة أو أمام كنيسة . وكانت المنصة فى إنجلترا الاليزابيثية عبارة عن مصطبة داخل مبنى غير مسقوف roofless building ، يلتف النظارة حول ثلاثة من جوانبها وأحيانا حول جوانبها الأربعة . والحقيقة أن المنصة لم تتخذ صورتها التى نعرفها اليوم الا منذ قرنين أو ثلاثة قرون ليس غير .

قامت حركة عنيفة لتغيير منصة المسرح ، اذ يشعر كثير من الناس فى المسرح ، بأن المنصة ذات الواجهة غير مرنة من الناحية العملية ، وانها تقيد نوع المسرحية التى يمكن تمثيلها جيدا فيها ، وانها تقف عائقا فى طريق تأليف المسرحيات بحرية أكثر وبطبيعة أكثر عملية . ونتيجة لذلك ، صنع عدد من المنصات المعروفة باسم « منصة الحلبة » ، وهى منصة يجلس النظارة حول جوانبها ، وتناسب كلا من المسرحيات والتمثيليات الموسيقية . ومن أحسن أمثلة هذا النوع من المنصات : منصة الحلبة فى ولاية واشنطن ومنصة مسرح الحظيرة Penthouse Theatre فى سياتل ومنصات شتى أنواع « السيرك الموسيقى musical circuses » . كذلك أقيم كثير من المنصات المعروفة باسم « المنصات الممتدة كاللسان thrust stages كالمنصات التى فى مسرح فيفيان بومون فى لنكولن سنتر وفى مسرح تيرون جوثرى فى نيا بوليس ، وفى شتى مسارح الجامعات .

وبالطبع ، هذه المنصات نموذجية لأنماط معينة من المسرحيات . فتمثيل مسرحيات شكسبير على منصة ممتدة كاللسان هو ببساطة تمثيلها كما كانت تمثل أصلا ، وسرعان ما يظهر أنها ليست بحاجة الى كل زخارف trappings تلك المناظر والاضاءة التى تدفقت عليها فى المسرح الحديث . والحقيقة أن كل ما تحتاجه هو ممثلون أكفاء ذوو أصوات ممتحنة أحسن تمرين يستطيعون نطق أشعاره النفيسة ، كما أنه يمكن تمثيل مسرحيات موليير، وبين جونسون ، ويللوتوس وأريستوفانيس جيدا على منصة الحلبة أو المنصة الممتدة اللسان . وما من أحد من هؤلاء المؤلفين يعتمد على زخارف محاكاة الحقيقة لاحداث آثارهم .

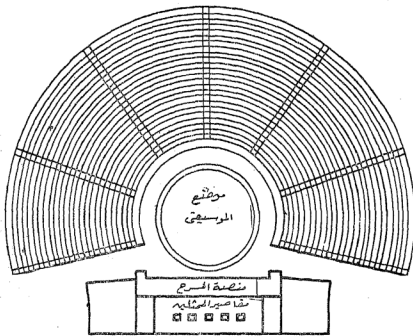
أما جون جالزورثى ، وسير جيمس م . بارى ، وابسين ، وأونيل ، وشيروود ، وهلمان ، وميلر ، وكوفمان ، وهارت ، فيختلفون تماما . فقد وضعت أغلب مسرحياتهم للمنصة ذات الواجهة ، ولا يمكن تجريدهم بسرعة من تدعيم المناظر والأضواء المحاكية للحقيقة دون أحداث ضرر بالغ . ورغم أن مسرح الحلبة قد تكون ملائمة تماما للمسرحيات : « الليلة الثانية عشرة » ، أو « طرطوف » ، أو « الطيور » ، فإنها تسلب المتعة تماما من المسرحيات : « قدم حافية فى المتنزه » ، أو « خدمة الحجر » ، أو « الزرنخ والمخزعات العتيقة » ، وقد تجعل المسرحيات : « وفاة بائع متجول » ، أو « الرغبة تحت أشجار الدردار » ، أو « بيتريان » ، غير مفهومة .



شكل ٣-١ : قطاع فى مسرح معاصر

مقطع عرضى فى مسرح معاصر ، مربوط الجبال ، قبة نصف اسطوانية ، مقدم المنصة apron ، ودرجتي tormentor واجنمة wings اطار واجهة المنصة proscenium والبرقع teaser ستار curtain

ومع ذلك ، ففي معظم الأحوال لن يحتاج مخرج مسرح الهواة amateur theatre الى مواجهة مثل هذه المشاكل . سيكون لديه نوع معين من المنصة يعمل فوقها ، وسيكون عليه أن يفعل خير ما يستطيعه



شكل ١-١
رسم تخطيطي للمسرح اللاعريفي في القرن الخامس

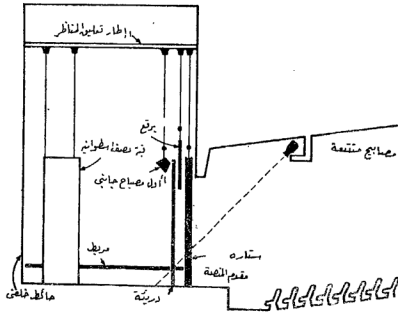


نكر ١٥٠: رسم كروك لمسرح البجعة في لندن سنة ١٥٩٦

بما لديه • فإن كانت لديه منصة حلبة أو منصة ممتدة اللسان ، فسرعان ما سيعرف كيف يختار المسرحيات التي تلائم التمثيل على أمثال تلك المنصات • وعادة ما سيحتاج الى مصطبة عالية a raised platform فى أحد جوانب حجرة ، ويحيط بها واجهة ذات اطار ، على أن تحجب هذه المصطبة عن بقية الحجرة بستار a curtain • وبذا يحصل على منصة للعمل • وبما أن معظم المسرحيات التي سيخرجها قد وضعت لمثل هذا النوع من المنصات ، فلن يواجه بعد ذلك الا مشاكل قليلة نادرة تختص بالملامعة •

المعدات والأدوات ووسائل تسهيل الاخراج Equipment And Facilities

تتنوع المعدات والأدوات التي تزود بها المنصة ذات الاطار تنوعا كبيرا • فبعض المنصات فى المدارس والكلليات والكنائس والنوادر الحديثة معدة أحسن اعداد الى درجة رائعة ، بينما نجد المنصات الأخرى فى المباني القديمة (الضيقة) ، قد لا تملك الا القليل جدا من المعدات والأدوات ، أو لا تحتوى على شيء منها اطلاقا • ومع ذلك ، فبعض المعدات والأدوات لاغنى عنها لاخراج أية مسرحية تقريبا •



شكل ١ - ٢
تفصاع طودى فى مسرح

اول هذه المعدات ستار يرفع الى أعلى وينزل أو يتحرك منزلقا الى أحد الجوانب ليظهر التمثيل الدائر فوق المنصة • وعادة ما يكون هذا الستار

من منسوج ثقيل معتم (أى غير شفاف) opaque كالمخمل أو الفلور
velour ، ويوضع خلف اطار الواجهة مباشرة . (انظر شكل ١ - ٣) .

يجب أن يكون خلف المسحوق مباشرة اطار آخر داخلى
an inner proscenium يتكون من ألواح طويلة ضيقة مكسوة بالخيش
المصبوغ ، موضوعه . وقطعة مستعرضة ، طويلة وضيقة تسمى « البرقع » .
قابلين للحركة حتى يمكن ضبطهما لتلائم الغرض المطلوب للمنظر . كما يجب
أن يكون البرقع قابلا للتحرك حتى يلائم مختلف أطوال ألواح المناظر . ويجب
طلاء كل منهما بطلاء قائم كثيف حتى لا تتسرب أضواء المنصة الى الخارج عند
إطفاء الأنوار بقاعة المسرح .

والمعدات الضرورية تماما لمنصة عملية ، هى أقل عدد من أجهزة
الإضاءة . فيلزم المنصة الصغيرة حوالى ثمانية مصابيح متتبعة واثنين أو
ثلاثة من المصابيح الفامرة ، وشريطين من المصابيح الجانبية ، ولوحة
مفاتيح تتحكم فى هذه المصابيح . أما المنصة الكبيرة فيلزمها عدد أكبر مما
سبق ، من كل نوع .

غالبا ما كون هناك حيز مفتوح ، بأعلى المنصة ، على ارتفاع يتراوح
بين ثلاثين وستين قدما من قاعدتها ، يستعمل لتعليق المناظر أو لتخزينها
ولتخزين المعدات الأخرى . ويعرف باسم « حيز حفظ المناظر
fly space » . ولكى يستفاد عمليا من هذا الحيز ، يجب أن يثبت فوقه
أطار من الصلب المتين القوى به بكرات لتعليق المناظر pulleys .
والى جانب المنصة ساق أفقية تستعمل مربطاً لأطراف الحبال والأسلاك
(انظر شكل ١ - ٤) . يمكن ، بهذا النظام ، تخزين المناظر والسقائر
والسقوف عند عدم استعمالها ، وإسقاطها فى مواضعها عند الحاجة إليها .
كما يمكن وضع أجهزة الإضاءة فى ذلك الحيز . وهكذا يكون هذا الحيز
مريحا جدا .

بعض المنصات مزودة بسقف نصف أسطوانى يمكن بواسطته الحصول
على محاكاة للظواهر الخلوية . وأحيانا ، يغطى الحائط الخلفى للمنصة
بطبقة من الجبس بلون أزرق سماوى حتى تنعكس عليه
الأتوار فيعطى مظهر السماء . وفى منصات أخرى ، يعلق ستار من الخيش

المصبوغ باللون السماوى ، من اثابيب مقوسة على شكل نصف دائرة تلتف حول نصف حيز التمثيل • بيد أنه ، فى أغلب الأحوال ، يعلق ستار مصبوغ باللون الأزرق السماوى ، بقرب الحائط الخلفى • وهذا الستار الأخير ، الذى يجب أن يكون ، على الأقل ، يعرض واجهة المنصة ، يمكن طيه على هيئة لفافه وتخزينه ، عند عدم استعماله •

يزود كثير من المنصات ، ولا سيما فى المدارس ، بمجموعة من الستائر من لون قاتم محايد ، ومن منسوج سميك ، كالمخمل أو الفلور ، لتستعمل خلفية تفى بجميع الأغراض ؛ للعروض الموسيقية والمحاضرات والتمرينات الدراسية • وتتألف هذه المجموعة ، عادة ، من ثلاثة أو أربعة أجنحة لكل من جانبي المنصة ، وثلاث أو أربع مصابيح جانبية تعلق بعرض المنصة وبارتفاع السقف • وستارة كبرى يمكن اسدالها فى خلفية المنصة لتحجب الحائط الخلفى • ويطلق على هذه المجموعة ، أحيانا ، « قبة من القماش a drapery cyclorama » ، غير أن هذه التسمية خطأ • فالقبة ، بالتعبير الفنى ، سطح مقوس acurved surface يقصد به محاكاة السماء •

عندما تزود المنصة بمجموعة من الستائر ، يكون هناك اتجاه الى استخدامها خلفية للمسرحيات ، حتى ولو لم تكن هناك مناسبة لاستعمالها : وإذا لم تكن المسرحية بحاجة الى مناظر على الاطلاق ، أو تحتاج الى مجرد بعض قطع من المناظر ، فإن مجموعة الستائر تنفع تماما فى الخلفية • وفى حالة العروض الموسيقية ، تدمج أحيانا ستائر الأجنحة مع ستارة السماء ، وتضاف اليها أجزاء من المناظر لتكون خلفية مناسبة ومع ذلك ، فمن الأفضل ، فى المسرحيات الواقعية ، ازاحة الستائر جانبا ، والعمل فى منصة خاوية • وعندئذ لا تكون هناك مشكلة المطابقة • ويمكن تصميم المنظر ليلائم بالضبط احتياجات المسرحية •

الممثل The Actor

العمل الرئيسى للممثل ، على الأقل فى المسرح الواقعى الحديث ، هو أن يقنع المتفرجين بأن امورا حقيقية تحدث لأشخاص حقيقيين ، على منصة

المسرح • يجب على الممثل أن يعبر ، ليس عن الأفعال actions والانفعالات الظاهرية فحسب ، بل وكذلك عن الحياة الداخلية للفرد • ويجب أن يفعل هذا بمصطلحات يمكن التعرف عليها ، بحيث تجعل النظارة يقولون : « نعم ، هذا حقيقي » • ولكى يكون واجب الممثل أكثر صعوبة ، يجب عليه أن يمثل هذه التأملات مع الممثلين الآخرين المشتركين معه فى نفس المهمة ، وعلى المنصة ذاتها • وهكذا ، نجد قن عمل الممثل مجهود جماعى Joint effort أكثر منه مجهودا فرديا • ولجعل مهمته أكثر تعقيدا ، ينتظر منه أن يجعل تأمله للشخصية ممثعا ، على الأقل ، ومثيرا قدر المستطاع • وهذا عمل عظيم •

ومع ذلك ، فالممثل لا يعمل بدون مساعدة خارجية • فالمفروض أن تعضده مسرحية جيدة التأليف ، تضم أشخاصا صوروا بعناية ليشاركوا فى عمل قوى الحافز • والمفروض أيضا أن يحظى بمعاونة منظر جيد التصميم حسن الإضاءة يساعد على الإحياء بالحالة وإظهار روح المسرحية ، ويعمل على ظهور عمله على خير وجه • وإذا كان الحظ لا يزال معه ، فإنه يحظى بمخرج ذكى يفهم تماما المسرحية والأشخاص ، وتكون لديه إمكانيات كافية ليترجم فهمه الى اخراج مفصل شامل •

وحتى مع كل هذه المساعدات ، فلا يزال العبء على الممثل ثقيلًا • وفى التحليل الأخير ، نجد أن الممثل هو الوسيلة • فإن مؤلف المسرحية ومخرجها يتكلمان الى النظارة عن طريق صوته وجسمه • ولكى يكون وسيلة الاتصال الملائمة بحق ، يجب أن يكون الممثل فتانا فى اختصاصه • أى يجب عليه أن ينمى مهاراته الفنية وقدراته البدنية الى الدرجة التى يستطيع بها عرض فكره وعاطفته الى جانب الزخارف الظاهرية للشخصية التى يمثلها • وهذا يعنى أنه يجب عليه أن يبذل قصارى جهده لاكتساب السيطرة الكاملة على جسمه وأقصى مرونة ممكنة لصوته ، وأوسع امتداد لفهمه وإدراكه ، وأن يقوى مخيلته باستمرار • بهذه الطريقة ، تعمل الموهبة مندمجة مع العزيمة على تنمية فنه • وفى الوقت ذاته ، على المخرج أن يبذل قصارى جهده للحصول على أفضل النتائج بما لديه من وسائل •

فإذا ما فهمت العلاقات المسرحية الأساسية ، أعنى المنصة والممثلين والمخرج فهمها واضحا ، أمكننا أن نبدأ بدراسة اخراج مسرحى theatrical production أكثر تفصيلا •

الباب الثانى

اختيار المسرحية

ربما كان اختيار المسرحية choosing the play هو العامل الوحيد، بل وأهم العوامل جميعا فى تقرير نوع الاخراج . غير انه من المخجل الا يلقى اختيار المسرحية الا قليلا من الاهتمام . وكثيرا ما يعهد بهذا العمل الى شخص أو أشخاص ليس لديهم سوى القليل من الدراية العملية بالتمثيل، أو ليس لديهم أية دراية على الاطلاق . نتيجة لذلك ، لا يعرفون كيف يقرءون المسرحية حقيقة .

وفى بعض الأحيان ، تكون قراءة المسرحية فنا قائما بذاته ، اذ تختلف تماما عن قراءة معظم صور التأليف الأدبى الأخرى . فتختلف المسرحية عن الرواية أو القصة القصيرة فى كونها لا تتم على الورقة المطبوعة . انها مجرد سيناريو scenario أو هيكل outline أعد ليملاه الممثلون والمخرج والمناظر والملابس . فاذا لم يكن للقارئ دراية عملية فى شئون المسرح فلن يستطيع أن يعرف كيف يجب ملء ذلك السيناريو أو الهيكل . ولن يتمكن من تحويل المسرحية الى منظر فوق المنصة . ولن يدرك كيف يستطيع الممثل البارع أن ينفث الحياة فيما يبدو شخصية غامضة غير واضحة ، ولا كيف يستطيع المخرج القدير أن يزيل غموض سطر معقد من مسرحية أو يقوم علاقات الأشخاص أو يزود المسرحية بمواقف كانت تفتقر اليها ، ولا يدرك كيف يتمكن مصمم المناظر ذو الخيال البارع من أن يحسن المزاج العام أو يرفع الشدة الدرامية dramatic intensity . لنظر عن طريق الاستخدام الرائع للأنوار والألوان . وبعدم اندراكه للامكانيات الموجودة فى السيناريو ، فانه لا يشعر بما تضمه المسرحيات الجميلة من روائع كثيرة .

ومن ناحية أخرى ، فان القارئ غير المتمرن عرضة لأن يسيء تقدير الامكانيات الموجودة فى السيناريو . وغالبا ما يعجب كثيرا بفكرة ممتعة أو مفهوم مبهج لا يمكن ، للأسف ، تنميته بمصطلحات درامية ، أو يهتم بشخصية رئيسية central character جذابة ليس لها أية علاقة على الاطلاق بأى عمل درامى بارز ، أو يستميله حوار يظن يقرؤه صفحة بعد

صفحة ، ولكن من المحزن أن يكون هذا الحوار على لسان أشخاص لا يتعرف عليهم أى فرد من النظارة • فما أن تخرج هذه المسرحية على النصبة حتى يظهر ضعفها واضحا جليا ، فلا يستطيع الممثلون ولا المخرج أن يفعلوا شيئا لاختفاء هذا الضعف •

يبين آونة وأخرى ، فى مسرح المحترفين ، تحظى مسرحية تافهة أو ضعيفة بمثل هذا الاخراج الرائع حتى لا يدرك النظارة العيوب الأساسية ، فيخدعون إلى الظن بأنهم شاهدوا مسرحية بديعة • غير أن هذا نادر الحدوث • واخراج مثل هذه المسرحية بتلك الروعة يحتاج الى قدر عظيم من المهارة والتمرين • لذا ، كان من الحكمة اتخاذ الاحتياطات اللازمة لاختيار مسرحية جيدة وقوية ، مسرحية تستحق كل ما ينفق فى اخراجها من جهد وعرق ، وهذا يعنى أنه يجب على المخرج ، وهو المسئول الأخير ، أن يشرف بدقة على عملية الاخراج •

كيف تختار المسرحية How to Select the play

ليست المسرحية « الجيدة » فى حد ذاتها كافية ، بل يجب كذلك أن توافق النظارة الذين سيشاركونها ، وأن تناسب ، بدرجة معقولة ، الموهبة التى ستقوم بتمثيلها ، وتلائم النصبة التى ستمثل فوقها ، والأدوات والمعدات الموجودة لاجراجها ، وألا ترهق بدرجة غير معقولة ، الميزانية المخصصة لها •

المتفرجون The Audience

لا تقدم المسرحية لمنفعة الأشخاص المشتركين فى اخراجها ، وإنما تقدم لمتفرجين ، ولو أننا كنا نود عكس ذلك • لذا يلزم أن تولى أعمار المتفرجين ومراكزهم وأذواقهم ومصالحهم ، أعظم اهتمام ، وتوضع فى الاعتبار المتناهى الدقة ، عند اختيار المسرحية •

على المخرج (أو مجموعة المخرجين) ، فى مجتمع العواصم أن يشترك بقسط وافر فى عملية الاختيار • وبوسعنا أن يفترض أن غالبية المتفرجين من المشتركين فى عدد كبير من الأنشطة الثقافية كالموسيقى

اعظم متعة قد تكون مضابفة لأولياء الأمور ، والعكس بالعكس غير أن هناك قائمة مسرحيات خاصة بالمدارس الثانوية نشرت لها جمعية المسرح الأمريكية تعتبر دليلا مرشدا طبييا . وهذه القائمة خالية من المسرحيات التافهة ، رغم أنها تضم مسرحيات مثل « كانديدا » و « القديسة جان » و « جلد أسناننا » و « روميرو وجوليت » و « مجنونة شيلوت » البالغة الصعوبة لأغلب المدارس الثانوية والكليات .

وبالمطبع يصير الإلاحاق قويا على جماعات الكليات لإخراج طلائع المسرحيات كمؤلفات برخت وبينتر وبيكيت ومسرح السخفاء . غير أنه من الحكمة أن نضع في ذهننا أن هذه المسرحيات - وغالبا ما تكون عديمة الشكل أو الحبكة - ليست سهلة الإخراج . وإذا كان إخراجها سيئا غدت تافهة بدرجة فظيعة . وعلى ذلك فإن الجماعة التي تضع نصب عينيها امتناع عناصر من النظارة الأكثر ميلا إلى الأصوات ، قد تنتهي بإبعاد الجزء الأكبر منهم ، الذين جل مهمهم مجرد التسلية .

وفيما يختص بالنظارة ، هناك أمر عام يمكن عمله بكل ثقة . فكلما قل تفلسف النظارة كانوا أكثر ميلا إلى القصة والحبكة والمنظر . أما الأكثر تفلسفا فيميلون إلى الأشخاص واللغة والفكرة . وبينما تجد القصة والحبكة والمنظر قبولا مبدئيا من أي نوع من النظارة تقريبا ، فيبدو أن الأكثر تفلسفا يقدرّون الرزانة وتصوير الشخصيات وسمو اللغة وطرافة الأفكار . وبناء على ذلك ، فربما كان من سوء النصح لجماعة أن تقدم : شو أو وايلد أو الجي لنظارة بلدة صغيرة في داكوتا الجنوبية . غير أنه من الدهش أن تقدم نفس الجماعة شكسبير أو موليير أو أونيل ، فبينما يهتم هؤلاء المؤلفون بالشخصيات واللغة والفكرة فانهم يهتمون أولا وقبل كل شيء برواية قصة طيبة قوية بأحسن درجة من الإجابة في مقدورهم .

اذن ، فالمسرحية الملائمة لنظارة غير متفلسفين ليست هي المسرحية الضعيفة أو الميلودراما التافهة المليئة بالصخب والفرح ، وإنما هي المسرحية الطيبة التي تهتم ضمن ما تهتم ، بهذه العناصر : القصة والحبكة والمنظر التي ينتظر لها أن تلقى قبولا من هذا النوع من النظارة . وقد يتدرج اختيار المسرحية في جميع صنوف الأدب الدرامي .

والتصوير والأوبرا والباليه ، وإنهم تعرضوا لأنواع مختلفة من الأفكار
وأساليب الحياة ، حتى ليجدوا متعة فى أى شئ يقدمه المخرج ، على شرط ،
بالطبع ، أن تكون المسرحية ذات قيمة فنية خاصة بها .

وفى المدن الصغيرة ، على المخرج أن يلزم حذرا أكثر . لا يستطيع
دائما أن يختار المسرحيات على أساس قيمتها فقط ، بل يجب عليه أن يضع
فى حسابه ميلول المدينة نحو الجنس (الذكر والمؤنث) والأجناس والدين
وغير ذلك من شتى الأمور الجدلية . ثم إذا أراد أن يتعرض لمعتقدات معينة
سائدة ، فلا أقل من أن يكون مدركا للخطر الذى يسير فيه ، فيستطيع دخول
الحلبة متحصنا بالدروع .

أما فى البلاد الصغيرة جدا ، والمناطق الريفية ، فينبغى للمخرج أن
يلزم حذرا أكثر ، فمن المتوقع فى هذه الأقاليم أن تكون التعصبات متغلغلة
عميقا ، والقوم أشد تمسكا بنزعاتهم . وفى الوقت ذاته ، يجب أن نبين أن المدن
الصغيرة تتجه باستمرار الى أن تكون أقل عزلة فى أذواقها وميولها بسبب
سهولة الحصول على المجلات والصور المتحركة والتلفزيون . لقد وسعت
وسائل الاتصال هذه نظرة الجمهور هناك ، وزادت فى سعة افق سكان
البلاد الصغيرة فى كل مكان .

ما عاد بالامكان أن نقول بصراحة أن مسرحية كذا وكذا ستروق
متفرجى بلد صغير . ليست التفرقة جادة الى هذه الدرجة ، فكل ما يمكن
أن يقال تقريبا ، هو أنه من المتوقع أكثر ، أن مسرحية بعينها ستروق نظارة
بلد صغير .

ومن الخطر ، كذلك ، وضع قواعد لاختيار المسرحيات كى تمثل لمتفرجى
المدارس والكنائس . فهنا أيضا يتوقف اختيار المسرحية على أعمار النظارة
وميولهم وطريقة تفكيرهم . فيبعض المتفرجين فى الكنائس قد تشجعهم
مسرحيات يونيسكو أو ألبى أو بفتز ، بينما يجدها البعض الآخر مثيرة جدا .

لنا كان متفرجو مسرحيات المدارس الثانوية والمدارس الابتدائية
والاعدادية خليطا من الطلبة وأولياء أمورهم ، كانت مشكلة اختيار المسرحية
لمثل هذه الجماعات مضاعفة الصعوبة . فالمسرحية التى يجد الطلبة فيها

المواهب الموجودة The Talent Available

لسوء الحظ ، ليست كل مسرحية تناسب نوعا من النظارة ، وتناسب فى الوقت ذاته الجماعة التى ترغب فى اخراجها • فمن الجلى أن بعض المسرحيات يحتاج الى موهبة أكثر مما لدى جماعة الاخراج صدفه • وقد يفتقر المخرج نفسه اما الى المزاج واما الى الخبرة • وقد يفتقر الممثلون الى كل من الموهبة والخبرة ، وربما افتقر مصممو المناظر والعمال الفنيون ، فى نفس الوقت ، الى الموهبة والخبرة أو الى التخصص •

عند نظر مسرحية للاخراج ، يجب أن يسأل المخرج نفسه أولا : هل أنا كفاء لاجراج هذه المسرحية بالطريقة التى يجب اخراجها بها ؟ هل أفهم هذه المسرحية حقا ؟ هل أوافق على فكرتها الأساسية ؟ هل أميل الى أشخاصها الرئيسيين ؟ هل لدى الامكانيات اللازمة لاجراج أصعب مناظرها؟ هل أفهم العلاقة بين الأشخاص والدوافع ، فهما كافيا يوضح التمثيل أمام المتفرجين ؟ هل أنا متحمس فعلا لمشروع اخراج هذه المسرحية ؟ فإذا لم يستطع المخرج الاجابة على كل هذه الأسئلة بالإيجاب ، فخير له أن يبحث عن مسرحية غيرها •

ما ان يقنع المخرج نفسه بقدرته على تناول المسرحية ، حتى ينتقل الى المواهب الأخرى التى ستشترك فيها • فبيدا أولا بالممثلين : هل لديه ممثلون أكفاء قادرين على تمثيل أهم الأدوار ؟ فغالبا جدا ما يتوقف نجاح المسرحية على تمثيل دورين أو ثلاثة أدوار وأحيانا يلزم ممثل واحد للقيام بالمسرحية كلها • وهذا يحتاج الى قدر كبير من الخبرة وحسن الأداء وقوة للانتقال من شخصية الى أخرى ، كما تحتاج أيضا الى قدر كبير من الطاقة • فإذا لم يوجد لدى المخرج ممثل له هذه القدرات ، فمن الحكمة أن يترك هذه المسرحية •

ليست أهم الأدوار وأصعبها توزيعا هي دائما أطولها • فاحيانا يكون هناك أشخاص لا يظهرون الا لفترات قصيرة ، وربما فى فصل واحد من فصول المسرحية ، ويتوقف عليهم وحدهم نجاح هذه المسرحية • فإذا لم يمثل هؤلاء تمثيلا صحيحا ، التقت القيم الدرامية وتفكك الاخراج كله • لذا كان من الجلى أن يوازن المخرج باستمرار متطلبات السيناريو بالمواهب

التمثيلية الموجودة لديه ، اذا كان عليه أن يختار اختياراً حكيماً لهذه المسرحية .

كذلك عليه أن يفحص مقدرة مصمم المناظر والفنيين الذين يمدونه بنوع الإخراج الطبيعي المطلوب . وإذا كانت خطته أن يخرج مسرحية متعددة المناظر ، فهل لديه مصمم مناظر يستطيع تزويده بخطة عملية للإخراج ؟ وإذا كان يفكر في إخراج مسرحية ذات آثار ضوئية معقدة ، فهل لديه مصمم أضواء كفاء يستطيع محاكاة الآثار الضوئية ؛ ورجال فنيون قادرون على تنفيذها ؟ ان للجابة على هذه الأسئلة تأثيراً أيضاً على الاختيار النهائي للمسرحية .

وسائل تسهيل الإخراج The Facilities

وحتى لو كانت جميع المواهب الفنية والتمثيلية موجودة وتتلطف الى إخراج مسرحية بعينها ، فإن وسائل تسهيل الإخراج غير الملائمة ، لتقف حاجلاً دون إخراجها . فإذا احتاجت المسرحية الى عدة مناظر وعدد من الأشخاص ، فقد تكون المنصة صغيرة تضيق بهم أو تكون قليلة الأثاث والمعدات . وإذا كانت المسرحية دراما منزلية صغيرة ومألوفة ، فقد لا تتسع لها قاعة متفرجين ضخمة . وإذا كانت المسرحية عالية الواقعية تقتضى استخدام معدات عملية ومناظر تعتمد في أثرها على المحاكاة البارة للمواقع ، فريماً لا ثلاثها منصة حلبة أو منصة ممتدة كاللسان . إذن ، فمن الأصلح اختيار مسرحية يمكن إخراجها بسهولة وبدون ضغط على وسائل التسهيل الموجودة . أن صعوبات الإخراج الممتاز كثيرة بما فيه الكفاية ، منها التغلب على منصة غير ملائمة أو معدات قليلة جداً ، أو قاعة متفرجين غير مناسبة .

الميزانية The Budget

وبالطبع ، هناك أخيراً الميزانية التي تستلزم الدراسة . فمعظم جماعات الهواة التي تتقيد بحدود معينة ، لاختيار المسرحية بمبلغ النقود الذي يمكنها أن تحصل عليه من شبك بيع التذاكر . فمن مصدر دخل واحد ، يجب عليهم أن يدفعوا نفقات جميع المناظر والمعدات والأضواء وصنع الملابس أو استئجارها وأثمان التذاكر وملصقات الحوايط posters ونفقات البرنامج

وجميع أجور التأليف royalty costs • ويختلف كل من هذه الأبواب اختلافا كبيرا من مسرحية لأخرى • فأجر التأليف ، مثلا ، يتراوح من لاشيء لمسرحيات من المجال الشعبى العام (شكسبير وموليير وإبسين) ، الى ٢٥ دولارا أو ٥٠ دولارا عن كل عرض performance لكوميديا برودواى حديثة ، الى ٣٠٠ دولار أو ٤٠٠ دولار عن كل عرض لتمثيلية موسيقية من برودواى • كذلك يختلف أجر الملابس ، من لاشيء تقريبا لكوميديا عصرية ، الى عدة مئات من الدولارات لاستئجار ملابس مسرحية من شكسبير ، أو لتمثيلية موسيقية جيدة المستوى • يجب إدراج جميع هذه العوامل فى كشف الميزانية عند اختيار مسرحية أو أخرى •

البتر والتغيير فى المسرحية Cutting or Altering the play

يتصادف أحيانا ، عندما تكاد المسرحية أن تكون مطابقة لاحتياجات ورغبات جماعة ما ، وتنشأ بعض المشاكل ، أن يسمح بقطع أجزاء معينة أو تغييرها حتى تصبح المسرحية ممكنة الإخراج • فكثير من مسرحيات شكسبير ، مثلا ، ولا سيما التراجيديات ، أطول مما تعود المشاهدون العصريون أن يحتملوا • وإذا تحتم عليهم حضور النص الكامل complete text ، تسرب القلق والسأم الى نفوسهم وانصرفوا عن الاصغاء • وفى هذه الحالة ، يبدو من الخير قطع بعض الأجزاء • ومع ذلك ، يجب إجراء القطع بحذر شديد لتحاشى قطع مادة هامة فى الخطة ، أو سطر يوضح حوافز شخصية •

كذلك الحال عندما تتطلب المسرحية إخراجا مكثفا جدا يتضمن كثيرا من المناظر وحشودا من الكوميبارس supernumeraries فيكون من الممكن تكثيف عدد من المناظر وحذف بعض الأشخاص الزائدين دون أحداث ضرر بالغ بالمسرحية • والحقيقة أن مثل هذا التكتيف قد يعمل أحيانا على تحسين المسرحية إذا تم بعناية وحذر وفهم •

وفى حالة المسرحيات الحديثة ، وعلى الأقل ، التى يشملها حق التأليف copy-right ، غالبا ما يلغى القطع cutting أو تغيير النص عدم التشجيع • فبعض المؤلفين يحرم ذلك تحريما قاطعا • ومع ذلك ، فى معظم

الأحوال ، يسمح بقطع الأجزاء المتضمنة ما يمس المعتقدات الدينية ، وكذلك الأجزاء البنيئية أو الفاضحة ، التى إذا بقيت فقد تحول جزءا كبيرا من المشاهدين وتعمية عن الفضائل التى قد يكتشفها فتجعل المسرحية رائثة • وكذلك من الأفضل ، عندما تختص المسرحية بمكان locale أو بوسط milieu غير مألوفين ، أن تغير بعض الألفاظ أو العبارات التى لا يفهمها المشاهدون المحليون • وأخيرا ، فعند اخراج المسرحيات العتيقة ، غالبا ما يكون من الضروري تغيير بعض الكلمات أو العبارات التى بادت أو تغير معناها فصار مخالفا تماما للمعانى التى يقصدها المؤلف •

وعلاوة على هذه الاستثناءات ، فمن الأفضل التمسك بالنص قدر المستطاع أو البقاء الى أقرب ما يكون منه • وأخيرا ، إذا كانت المسرحية تستحق الاخراج ، فيجب افتراض أن المؤلف من الحرفيين craftsman الممكثين وأن له قصدا خاصا من قول العبارات التى قالها • فيجب عدم تشجيع الممثلين ، بنوع خاص ، على « تحسين » عبارات المؤلف • فليس من العقول أنهم يصلون تلقائيا الى التعبير عن أفكار المؤلف بوسائل أكثر توضيحا مما استطاع المؤلف نفسه خلال ساعات طويلة من قدح ذهنه لايجاد الألفاظ الصحيحة الموضحة لأفكاره بالمعنى الصحيح بالضبط ، وبالشدة العاطفية التى يحس بها ، ليضع شخصا بذاته فى منظر بعينه ، وفى ظروف معينة • وباستثناء المسرح الارتجالى improvisational theatre ، من وظيفة الممثل أن يفهم عبارات المؤلف ويفسرهما ، لا أن يخرعهما •

الحصول على حق الاخراج Securing Production Rights

عندما تقرر جماعة ما أن مسرحية معينة تلائم إمكانياتها ومقترجيها ووسائل اخراجها ، فالشئ الوحيد الواجب عمله بعد ذلك مباشرة هو الحصول على حق الاخراج • ففى حالة مسرحيات المجال العام (١) التى لا يحميها حق تأليف (وتشمل معظم المسرحيات التى كتبت قبل عام ١٩٠٠ ، لا تكون ثمة مشكلة • فما عليك ، ببساطة ، الا أن تشتري العدد الكافى من النسخ لملك المسرحية أو تعددها تبعا لأغراضك ، ثم تخرجها •

أما معظم المسرحيات الحديثة التى كتبها مؤلفون أمريكيون أو أوروبيون أو من أمريكا اللاتينية أو استراليون ، فلها حق تأليف يحميها فلا يمكن

تمثيلها بغير إذن المؤلف The author's agent ، ودفع الرسوم المقررة •
كما أن حق التأليف يشمل أيضا ترجمة المسرحيات القديمة أو تعديلها بواسطة
كتاب محدثين •

وفى أحيان كثيرة ، يكون ناشر المسرحية the publisher هو وكيل
مؤلفها الذى يقوم بجميع إجراءات حق الاخراج للهواة • وعلى ذلك يلزم
الحصول على اذنه permission • ومن أشهر هؤلاء الناشرين
(انظر الملحق ب لقائمة أكثر تفصيلا بالناشرين) • وكل دار نشر تصدر
كتالوجا بالمسرحيات الخاصة بها ، مع وصف موجز لكل مسرحية وشروط
اخراجها • ويمكن الحصول على هذه الكتالوجات عند طلبها •

ويجب الحصول على إذن الاخراج بمجرد اختيار المسرحية • وفى
بعض حالات توضع قيود على المسرحية فى مناطق معينة وخصوصا لدى
شركات النقل بالسيارات وجماعات الاحياء المهنى • وفى نفس الوقت الذى
تحصل فيه على الترخيص بالاخراج ، ويشترى العدد الكافى من النسخ - وهى
عادة نسخ مطبوعة خصيصا للتمثيل ، وذوات أغلفة من الورق • ومن الأفضل
عموما أن يطلب عدد كاف من النسخ ، نسخة لكل من المخرج ومدير النص
ومصمم المناظر ، وكل عضو فى هيئة التمثيل الفعلى ، ماعدا القائمين بالأدوار
صغيرة جدا •

أما الحصول على إذن باخراج التمثيليات الموسيقية فأجراءاته معقدة
أكثر من إجراءات تراخيص المسرحيات العادية • ففى أغلب الأحوال ،
لانتشر التمثيليات الموسيقية فى صورة كتاب • كما أن الاذن بعرضها لا يصدره
نفس الوكيل أو الناشر ، بل هو من اختصاص الناشرين الموسيقيين •
وعندما تقدم احدى الجماعات طلبا بالتراخيص لعرض تمثيلية موسيقية ،
يحدد الركيل قيمة الرسم المطلوب وشروط الدفع وبعد ذلك يرسل الى الجماعة
نسخة أصلية a master script ، ومجموعة من الأدوار الفرعية
(أى الأدوار الخاصة بكل شخص من اشخاص التمثيلية الموسيقية) ودليلا
صوتيا وعرضيا كاملا ودليل الرقص لمدرسه choreographer • وتستطيع
الجماعة بهذه النسخ اخراج التمثيلية الموسيقية •

بعد دراسة كل ما يختص بالمتفرجين والمواهب ووسائل التسهيل ،
واختيار المسرحية والحصول على ترخيص الاخراج ، يمكن للجماعة أن تبدأ
بالاخراج نفسه • وأول خطوة لذلك هى توزيع الأدوار •

الباب الثالث

توزيع الأدوار

يحدد توزيع الأدوار فى أية مسرحية ، ليس فقط بالمتطلبات الأساسية للمسرحية ، بل وباتجاه ميول المخرج نحو الإخراج . لماذا اختار مسرحية بعينها ؟ لأنها تلائم المواهب الموجودة لديه ؟ أم لأنه يعتقد أن جمهوره سيقبل عليها وسترفع من قدره هو وقدر مجموعته ؟ وأنها ستوازن سلسلة مسرحيات الموسم ؟ وإن اختار المسرحية ، فماذا يأمل فى انجازه من إخراجها ؟ أهو قانع بمجرد إعطائها أحسن إخراج ممكن ، أو أن لديه غرضاً آخر فى نفسه ؟ سيتوقف توزيعه للأدوار ، إلى حد كبير ، على هدفه من إخراج المسرحية .

وبالطبع ، سيكون هدف المخرج ، فى أغلب الأحوال ، غير واضح ، بعض الشيء وسيحاول إنجاز أمور كثيرة فى وقت واحد . سيحثه وفأؤه الفنى على بذل كل جهده للحصول على خير إنتاج يسمح به ماله من مواهب ووسائل تسهيل العمل . ولكى يصل إلى هذا الهدف ، يعطى خير أفراد أطول الأدوار وأهمها . وإذا كان يتطلع إلى المستقبل فسيقوم باستخدام ما لديه من مواهب بطرق تقوى من قدراتها وتزيد فى نفعها فيما بعد . يغيره هذا على القيام ببعض التجارب - أن يستخدم أفراداً فى أدوار من الجلى أنها ليست لهم . وعلاوة على ذلك فإنه يرى الحاجة ماسة إلى إضافة أفراد جدد إلى طاقمه ، وسيقرر أن الطريقة الوحيدة لابقائهم مولعين بأدوارهم ، هى أن يستخدمهم فى الإخراج . وبالإضافة إلى ماسبق ، فإذا كان هذا الإخراج واحداً من سلسلة أعمال أخرى - فسيحتاج إلى توزيع خير ما لديه من المواهب على مسرحيات الموسم كله ، بالتساوى ، حتى يتخطى جميع المسرحيات ، على الأقل ، بأقل مستوى من الجودة . ولن تتأثر أية مسرحية من كثرة العروض غير المناسبة . وأخيراً ، إذا كان هذا المخرج مدرساً ، فليس يوسع إلا أن يدرك الطائفة التعليمية العظمى للإخراج المسرحى ، وسيحثه هذا الإدراك ، فى بعض المناسبات على أن يسند دوراً إلى طالب غير ملائم له ، لمجرد أن هذا الطالب محتاج إلى التمرين بالاشتراك فى إخراج مسرحى ، أما لتنمية ثقته فى نفسه ، أو لتحسين تصوراته لنفسه .

إذا ، فمشكلة المخرج الآن هي أن يحدد أولا أهدافه وأولوياته في عمل الإخراج ، ثم يصنف المواهب التي لديه ويلائم بين كل موهبة ودورها ، ليس فقط تبعاً للاحتياجات المسرحية ، بل وكذلك تبعاً للأهداف الشخصية .

وقبل أن يشرع في عمل أى شيء ، يجب عليه طبعاً ، أن يعرف نوع المواهب التي يمكن الاستعانة بها . ولن يكون هذا مشكلة بالنسبة للمخرج الذي سبق له العمل مع هذه المجموعة نفسها . فربما يعرف مافيه الكفاية من مجموعته هذه فيستطيع أن يوزع معظم الأدوار دون مجهود تبعاً لهذه المعرفة . أما إذا كان جديداً على تلك المجموعة أو أن المجموعة حديثة التكوين ، أو أنه طلب منه توزيع الأدوار على طلبة من فصل في مدرسة ثانوية أو كلية ، فعندئذ تكون المشكلة أكثر صعوبة . ومن المحتمل أن تكون الطريقة الوحيدة لحلها ، ولو أنها ليست مرضية تماماً ، هي الالتجاء إلى نوع من الاختبار أو الاستماع .

وتوجد طريقتان أساسيتان للاختبار ، هما : المقابلة الشخصية the private interview ، والاستماع general audition . ولكل طريقة منهما مزاياها ومساوئها . والعنصر الهام في كلتا الطريقتين هي أن يخطر جميع الممثلين المطلوبين ، مقدماً وبأسرع ما يمكن ، بتاريخ المقابلة وموعدها ، وذلك بعد اختيار المسرحية وإعداد نسخ من السيناريو وتوزيعها على كل من يرغب في قراءة دوره .

المقابلة الشخصية Privater Interview

للمقابلة الشخصية عدة ميزات على طريقة الاستماع الجماعي . فأنها أولاً ، تقلل من ارتباط الممثل المراد اختياره وتجعله متمالك الأعصاب يرتاح البال عندما يتكلم إلى المخرج وحده ، وبذا يستطيع أن يركز على الشخصية تركيزاً أكثر ، وعلى اشتراك الشخصية في تمثيل المسرحية . أما بالنسبة للمخرج ، فإنها بطبيعة الحال ، تعنى فرصة أفضل لفحص ودراسة فهم الممثل لدوره ، ومعرفة مدى مرونته كشخص ، واكتشاف مدى قدراته وتخيله وتقدير قابليته للتوجيه . يمكن استعمال طريقة المقابلة الشخصية هذه في توزيع جميع الأدوار ، وليس الأدوار البالغة الأهمية

فحسب ، وقد تستعمل عند التوزيع النهائى بعد اجراء اختيار عام . وفى مسرح المحترفين ، توزع جميع الأدوار تقريبا بهذه الطريقة ، ماعدا فى حالة التمثيليات الموسيقية .

الاستماع العام General Audition

كانت طريقة الاستماع العام هى الطريقة التى تلجأ اليها جماعات الهواة ويستعملها مخرجوهم . ويرجع معظم أسباب ذلك الى أنها لاتستغرق وقتا طويلا ، وتعطى مظهر عدم المحاباة . وبها يشعر كل ممثل فيها أنه نال فرصة عادلة فى تمثيل دوره ، ونتيجة لذلك تظل الروح المعنوية للمجموعة عالية .

لهذه الطريقة ميزات أخرى . فعندما تسنح الفرصة للمخرج لكى يرى طلبته على منصة المسرح ، يمكنه اصدار حكم أفضل وتقدير أحسن لشخصياتهم فوق المنصة (غير شخصياتهم خارج المنصة) ومقدرتهم على عرض هذه الشخصية أمام الأضواء السفلى للمنصة . ولما كان من الطبيعى أن المنصة تزيد التضخيم ، فبوسع المخرج أيضا أن يحكم على مميزات الشخص بصورة أوضح - أى يحكم على وقفته posture ومشيته walk بحركاته gestures ونوع صوته ودرجته . وأخيرا يحظى بفكرة أحسن عن كيفية ملائمة كل فرد للعملية التى يحاول تكوينها: هل هذا الرجل طويل جدا فلا يلائم تلك المرأة ؟ فإذا كان الأمر كذلك ، فهل نحتفظ بالرجل ونضحى بالمرأة ؟ هل صوت هذا الرجل قريب الدرجة جدا من صوت الرجل الذى سيقوم بالدور الرئيسى the lead ؟ هل شخصية هذه المرأة قوية فتغطى على المرأة التى ستكون موضع اهتمام المشاهدين ؟ وماذا ينتاب القيم الدرامية dramatic values للمسرحية ، إذا قامت المرأة المسنة بالدور الرومانتيكى الرئيسى أمام ذلك الرجل الذى يصغرها كثيرا ؟ هذه هى انواع الأسئلة التى ينبغى للمخرج أن يجيب عليها . سيجيب عليها بطريقة أفضل عند الاستماع العام ، مما لو قام بمقابلات شخصية الا اذا كان عظيم الخبرة .

كذلك للاستماع العام بعض المساوئ ، ومن أخطرها ما ينشأ عن أن القراءة الجيدة للدور ليست ضمانا للتمثيل الجيد . فليس لزاما أن يكون القارئ الجيد ممثلا جيدا ، والعكس بالعكس . فلبعض الناس مهارة

فى اختيار المسرحية وإجادة قراءتها بصورة مدهشة • ولكن ، للأسف ، لا يستطيع الكثيرون منهم أن يفعلوا أكثر من ذلك • وهناك أناس آخرون يتمتعون فى نصف قراءتهم ، ولكنهم يسيرون فى دورهم تدريجيا ، وفى النهاية يتفوقون على القارئ المطلق اللسان فى ادراك الشخصية • ومع ذلك فإن الشخص الذى يجيد القاء دوره أحسن من غيره ، هو الذى يتوقع له دائما أن يأخذ الدور ويشعر بالخيبة والألم اذا أعطى غيره الدور •

ولتحاشى هذه الصعوبة ، يجب على المخرج أن يعلن بوضوح منذ البداية أن من يقرءون أدوارهم أحسن من غيرهم ، ليس من الضرورى أن يختاروا تلقائيا لذلك الدور ، وأن هناك عوامل أخرى كثيرة ، تؤخذ فى الحسبان وينظر إليها بعين الاعتبار ، وأن المخرج يهتم أيضا بمظهر الشخص وصوته وشخصيته ومقدرته على خفة التحرك فوق منصة المسرح ، وأنه يجب عليه باستمرار أن يوازن بين آثار التوزيع والقيم الدرامية للمسرحية • فإذا وضحت هذه الأمور قبل بدء الاستماع العام ، خفت حدة التآذى والشعور بالخيبة لدى من لم يحظوا بالأدوار التى كانوا يأملون فيها •

وحتى بعد أشد الايضاحات وأكثرها عناية ، يجب على المخرج أن يكون مستعدا لأن يزد على الأنسة ؟ عندما تسأل : « لماذا اختيرت الأنسة ب دور اميلى ، بينما يشهد كل فرد بأننى قرأت الدور أحسن منها ؟ » فإذا كان المخرج سعيد الحظ أمكنه أن يقول أن الأنسة ؟ طويلة فلا يمكنها تمثيل مناظر الحب مع المستر ج • أو أن صوت الأنسة ؟ قريب النغمة جدا من صوت الأنسة د التى تقوم بالدور الأنثوى الأول The Female lead • أو خيرا من كل هذا ، أن شخصية الأنسة ؟ ضعيفة جدا لتمثيل ذلك الدور ، لدرجة تجعلها تشبه القيم الدرامية للمسرحية اذا قامت بذلك الدور • ومهما يكن رد المخرج ، يجب أن يكون مقبولا ، والا وجد نفسه فى مجموعته بين أشخاص متدمرين •

Objectives of Tryouts

أهداف الاختبارات

أيا كانت الطريقة المستخدمة فى الاختبار ، فإن الأهداف واحدة ،

وهى :

١ - للوقوف ، الى اكثر ما يمكن ، على مدى صلاحية كل طالب لدور يعينه - من حيث مظهره وصوته وشخصيته ولياقته rightness لأعلى لحظات الدور .

٢ - لمعرفة أكثر ما يمكن عن مقدرة الطالب على التمثيل - وفهمه الدور ومدى خياله ومرونته وقابليته للتوجيه .

٣ - لمعرفة ما اذا كان طالب معين سيتفق مع هذه المجموعة المشكلة، وما اذا كانت هذه المجموعة ستعبر عن القيم الدرامية للسيناريو خير تعبير .

فاذا لم تراخ هذه الأهداف ، فلن تقلح أية طريقة اختبار فى استخدام المواهب التمثيلية الموجودة لدى المخرج ، على أحسن وجه .

طبيعة الاختبار Conduct of Tryouts

يجب أن تتضمن المعلومات التمهيدية فى كلتا طريقتى الاختبار ، ما يأتى :

- ١ - تدوين اسم الطالب وعنوانه ورقم تليفونه .
- ٢ - بيان خبراته السابقة أن كانت له خبرات .
- ٣ - ذكر قدرته على الخضوع لجدول البروفات المحدد rehearsal schedule .
- ٤ - بيان بالدور أو الأدوار التى يرغب فى قراءتها .

يجب أن يقوم معاون التوزيع a casting assistant بجمع هذه البيانات قبل اجتماع المخرج بالطالب .

يحاول المخرج ، فى طريقة المقابلة الشخصية ، أن يطمئن الطالب ، فى الحال . فالواقع أن المقابلة كلها يجب أن تكون غير رسمية قدر المستطاع . فلا ينتظر من الطالب المتوتر الأعصاب أن يعطى للمخرج كل القدرات الموجودة عنده .

ربما كان من الأفضل أن يقوم المخرج ، فى البداية ، بمناقشة عامة للمرحية نفسها ، ثم ينقل المناقشة الى الدور الخاص بالطالب . وأخيرا ،

يطلب من الطالب أن يقرأ منظرا من المسرحية (اما مع معاون أو مع طالب آخر) ، أو منظرا يمثل نوع المنظر الذى يتوقع من الطالب أن يمثله .

وبعد هذه القراءة ، اذا كان المخرج لا يزال يرى إمكان اختيار الطالب لهذا الدور ، فعليه ابداء مقترحاته فيما يختص باستخدام الصوت أو التفسير أو الحافز أو أى شئ آخر يبدو مناسباً ، ثم يجعل الطالب يقرأ المنظر ثانية مع ادخال مقترحاته (أى مقترحات المخرج) قدر الامكان . واذا كان المخرج ما يزال معجباً بالطالب ، فليستمر فى البحث عن عيوب أخرى . وعادة ، ما يكون المخرج مستعداً لقضاء ساعة مع طالب الدور الكبير .

وبطبيعة الحال ، لن يكون الاستماع العام موضوعياً كما هى الحال فى المقابلة الشخصية ولكن يلزم جعله موضوعياً قدر الامكان دون ضياع أى وقت بدون داع . واذا كانت هناك لجنة لتوزيع الأدوار a casting committee لتساعد المخرج فى تقدير المواهب ، فيجب أن تظل بعييدة ولا تتدخل فى اشراف المخرج بنفسه على القراءات .

يجب قدر المستطاع ، عمل جدول زمنى للقراءات ، حتى لا ينتظر هناك طالب مدة ثلاث أو أربع ساعات قبل أن تأتى فرصته للقراءة . وفى بعض الحالات ، يمكن جمع الأشخاص الذين سيقرومون بالتعاقب ، دوراً معيناً . واذا لم يكن هذا عملياً ، فمن الممكن جمع كل الأشخاص الذين سيقرومون الأدوار الثلاثة أو الأربعة الكبرى ، فى وقت معين ، ثم أخذ الأشخاص الذين سيقرومون الأدوار الصغرى فى وقت آخر . غير أن هذا أيضاً يخلق صعوبات . فبعض الأشخاص الذين لم يأخذوا الأدوار الكبرى ، قد يحتاج اليهم للأدوار الصغرى . ونتيجة لذلك ، لا توجد طرق ثابتة لوضع جدول بمواعيد القراءات ، وعلى المخرج أن ينظمها جيداً قدر المستطاع تبعاً لمقتضيات الأحوال .

عندما يختار المخرج نصوصاً ليقراها الممثلون موضع الاختبار ، فإنه عادة ما يختار مناظر من المسرحية التى سيمثلونها . غير أنه ليس هناك سبب يمنع اختبار مناظر من مسرحيات أخرى اذا كان المخرج يشعر بانها ستعدهم بفهم أحسن للمواهب التى يبحث عنها . والواقع أن بعض المخرجين

يستخدمون طريقة الارتجال لتساعدهم فى توزيع الأدوار • يحس هؤلاء المخرجون بأنهم يستطيعون الحصول على فكرة أفضل عن مدى قدرات الممثل ومرونته اذا وضعوه فى موقف غير مألوف ، وتركوه يتصرف للخروج منه • هذا النوع من الاختبار له فائدة فى الكشف عن قدرات الأطفال بنوع خاص •

وكقاعدة عامة ، لاتشمل المناظر التى يختارها المخرج لهذا الغرض على أكثر من شخصين أو ثلاثة • فأكثر من هذا العدد يسبب عادة شرود الذهن • ويجب أن تكون المناظر التى يختارها ، مناظر صراع أو دراما أكثر منها مناظر عروض هادئة • ومن أهداف قراءة الأدوار ، الحصول على فكرة عن القدرات العاطفية للممثل • ورغم أنه ليس من الضرورى أن يقرأ كل طالب من طلاب دور ، نفس المنظر أو المناظر ، فمن الأفضل ، أن أمكن، اتباع هذه الطريقة حتى يتمكن المخرج من عمل المقارنات المباشرة بين مختلف الممثلين •

بعد أن يوزع المخرج على كل فرد ما سيقروؤه ، ينبغى له أن يؤجل الاختبار ويرجى قراره عن التوزيع النهائى الى أن تسنح له فرصة التفكير فى الأمر بعناية أكثر • فقد يرغب فى استشارة لجنة توزيع الأدوار اذا وجدت لجنة لحضور الاستماع • أو قد يرغب فى أن يقرأ له أحد الممثلين مرة أخرى فى جلسة خاصة • أو قد يرغب فى أن يفكر فى التوزيع على مهل • وعلى أية حال ، فإن عملية التوزيع هذه من العمليات التى يجب عدم التعجل فيها • فقد يتوقف عليها نجاح الاخراج كله •

الاستماعات الموسيقية Musical Auditions

بينما يتبع فى الاستماع الى التمثيليات الموسيقية نفس طريقة الاستماع العام السابقة ، فإنه يلزم لها بعض تعديلات خاصة • فأولا ، قد يكون عدد الأشخاص الذين سيختبرون أكثر قليلا فى حالة التمثيلية الموسيقية • وعلى ذلك يمتد الاستماع الى يومين أو ثلاثة أيام • وعند اختبار الأصوات يلزم اعداد مصاحبة موسيقية مناسبة • كما يقتضى اختبار الرقص مصاحبة موسيقية ومنصة فسيحة أو قاعة بروفات تسع الراقصين والراقصات • وأخيرا عند اختبار الكوروس الصوتى vocal chorus أو الكوروس الراقص dance chorus ، يلزم أن يؤخذ فى الاعتبار كلا من حجم الجسم

والمظهر • وفى بعض الأحوال تعطى كثرة التنوع الكوروس منظرا مبهما •

المعامل الأساسية Basic Considerations

سواء كان المخرج يوزع أدوار كوميدية أو دراما أو تمثيلية موسيقية، فلا بد أن يهتم بأربعة عوامل أو اعتبارات أساسية ، هى : المظهر والصوت والشخصية والقدرة •

المظهر Appearance

ربما كان المظهر أقل العوامل أهمية فى معرفة الصفة النهائية للخارج • ومع ذلك ، فإنه يميل الى أحداث تأثير غير مناسب على توزيع الأدوار • والواقع أن الكثير من مساوئ توزيع الأدوار ينتج عن إسناد أدوار الى أشخاص لمجرد أن مظهرهم يوحى بملاءمتهم لتلك الأدوار •

عند توزيع أدوار المسرحية المتوسطة the average play ، يجب أن يضع المخرج فى ذهنه أنه بما أن الغالبية العظمى من المشاهدين ليس لهم معرفة بالمسرحية التى يعرضها ، فلن تكون لديهم أية فكرة مسبقة عن منظر شخص معين فى المسرحية • وطالما أن المظهر لن يؤثر بالفعل على القيم الدرامية للنص ، فإى ممثل ، تقريبا ، ذى صوت وشخصية مناسبين ، يستطيع القيام بأى دور • وبطبيعة الحال ، لن يضع المخرج فتاة طويلة بدينة فى دور عادة خفيفة الحركة ، فى كوميدية خفيفة ، أو يضع غلاما ضخما الجسم كبطل لكرة القدم قوى وهادئ • وفيما عدا ذلك ، من سوء التوزيع الواضح • يجب أن يلعب المظهر الجسدى physical appearance دورا قليل الأهمية فى توزيع أدوار أية مسرحية •

الصوت Voice

أما الصوت فيتطلب اهتماما عظيما جدا • فبينما يعطى الممثل أول انطباع له فى نفوس المشاهدين ، فإنه يعطى انطباعا أكثر دواما بصوته • فصورته هو الأداة التى تشكل وتحدد الشخصية التى يقوم بتمثيلها وتدير حركة العمل فى المسرحية •

الشخصية Personality

الأمر الهام الذى يجدر بالمخرج أن يضعه فى ذهنه عند تناول الشخصية، هو أن شخصية الممثل فوق المنصة، ليس من الضرورى أن تكون هى شخصيته خارجها. • والحقيقة أنه فى بعض الحالات يكون الفرق بينهما مذهلا • يبدو أن للمنصة أثرا كبيرا لخصائص معينة ، وأثرا مصفرا لخصائص أخرى • فمثلا ، المرأة التى تظهر حمية ونشاطا خارج المنصة قد تبدو خاملة عديمة الحيوية إذا نقلت الى المنصة • بينما المرأة الخاملة التى لاتتميز بشئ خارج المنصة قد تكتسب فجأة مظهرا جذابا يلفت الأنظار بمجرد ظهورها على المنصة • وليس تفسير هذه الظاهرة بالأمر اليسير ، ولكن يجدر بالمخرج أن يعرف وجود هذه الظاهرة ، فقد تمنعه من أهمل أعظم المراهب التى لديه •

• وأخيرا - لا يهتم المخرج سوى شخصية الممثل فوق المنصة - أى أثره على المتفرجين • هذه هى الشخصية التى سيستخدمها الممثل لخلق الخصائص التى سيظهرها فى الإخراج • وهى الشخصية التى ستندمج مع الشخصيات الأخرى فى توزيع الأنوار فى خلق الإخراج الجماعى • وما يلزم أن يعرفه المخرج - هو طبيعة هذه الشخصية على المنصة • أى ذات حمية - warm أم باردة ؟ أى صلبة أم لينة ؟ - خاملة أم ألعية ؟ متعاطفة أم غير متعاطفة ؟ - لن يستطيع المخرج تقدير ملامحة الممثل لدوره وللإخراج إلا بعد أن يحس بطبيعة شخصية الممثل فوق المنصة • ولن يقدر المخرج مقدار تأثير اسناد الدور إليه على القيم الدوامية للمسرحية ، إلا بعد أن يفهم أثر شخصية الممثل على النظارة •

• تجزأت العادة أن يكون هناك منظر أو منظران قاسيان لكل شخصية عظمى فى المسرحية • فإذا صلح الممثل لهذه المناظر كان صالحا لدوره • وإن لم يصلح لها فلن يكون صالحا لدوره مهما يطابق الأوصاف التى ذكرها المؤلف، ومهما يصلح للمناظر السابقة ، الأقل أهمية فى المسرحية •

القدرة Ability

• القدرة التمثيلية أكثر وضوحا فى إدراكها من الشخصية • وبالطبع ، تتجلى سيطرة الممثل على القواعد الفنية للتمثيل (أو إفتقاره إليها) بتجريد

صعوده الى النصبة • غير أن هذا لايهم المخرج كثيرا • فالطرق الفنية يمكن أن يتعلمها الممثل ، فيتعلم ، على الأقل ، ما يكفيه فى عرض واحد • وما يهم المخرج ، حقيقة ، هو مقدرة الممثل على خلق شخصية مقنعة – أن يجعل المتفرجين يثقون به • وليس من السهل اكتشاف هذه المقدرة •

ربما كان العنصر الوحيد الأعظم أهمية فى القدرة التمثيلية هو التخيل – براعة استخدام بعض الخيزة السابقة ليظهر الممثل نفسه فى شخصية أو موقف بعيد كل البعد أو غير مألوف تماما • فالممثل المجيد الذى لم يسبق له أن قابل أحدا يشبه الشخصية التى يطلب منه القيام بدورها ، يستطيع بطريقتهما أن يتخيل ، من تجاربه السابقة ، تلك الأجزاء التى تمكنه ، ليس من فهم هذه الشخصية فحسب ، بل وإدماجها فيما يشبه الحياة • يستطيع الممثل أن يخلق شخصا كاملا يبدو مماثلا تماما وممتعا ، من تلك الأجزاء التى تبدو غير واضحة وغير خاصة بتلك الشخصية •

هذا فن ولاشك ، يشترك فيه المصورون والشعراء وغيرهم من الفنانين،

ولكنه ياتيهم بدرجات متفاوتة • فالمخيلة العالية النمو – التى تميز بين الممثل المجيد فعلا وبين المتوسط – نادرة جدا ، للأسف ، حتى بين من قاموا بقدر كبيرة من التخيل • سيكون على المخرج ، فى معظم الأحوال ، أن يستقر برأى على الأشخاص الذين يمكنهم أن يعطوه تمثيلا مناسباً بدلا من التمثيل المثير • ومع ذلك ، يجب عليه أن يفتح عينيه وأذنيه باستمرار تجاه الممثل غير العادى ذى موهبة الخيال الحقيقية • فهذا هو الممثل القادر على جلب السحر الى المسرح و « اثارة النصبة » •

ملاحظات

يجب مراعاة بعض الملاحظات عند توزيع الأدوار اذا كانت خطوات الإخراج التالية لاتصير منهكة أكثر من اللازم • وسنذكر فيما يلى بعض الملاحظات البالغة الأهمية والتى يجب أن توضع فى الذهن دائما :

لاتوزع الأدوار الطويلة والهامة على ممثلين غير متمرتين ، اطلاقا • فلن تكون لديهم الخصائص الفنية أو العاطفية التى تجعلهم مقبولين • استخدام الممثلين غير المتمرتين فى الأدوار الصغرى ، أولا ، ثم فى الأدوار الكبرى

أول ما يطلب من الممثل هو أن يكون مفهوما وفاهما لما يستطيع القيام به لرسم الشخصية - ومهما يكن مدركا ومستوعبا للعواطف المتصارعة conflicting emotions أو لصور الحوافز المعقدة the complex motivations للشخصية التي يقوم بدورها - فلا شيء يصل الى المتفرجين إذا لم يستطع أن يفهم ما يقوله . وليس الممثل غير المفهوم الكلام the unintelligible actor عبثا فحسب ، بل وتهديدا أيضا . فلا شيء يضايق المشاهد ، وبالتالي يفسد المسرحية ، أكثر من أن تعلم أن الناس يتحدثون فوق منصة المسرح ولا يمكنك أن تسمع ما يقولون . وإذا تعرض المشاهد لمثل هذا العيب ، فلن يعجبوا كثيرا بالآخراج .

من الخصائص التي يجب أن يضعها المخرج نصب عينيه وضوح المنطق ، وكذلك الفصاحة واللهجة . وطريقة الكلام أيضا . يجب أن يكون صوت الممثل ملائما للشخصية التي يقوم بدورها ، والكلام الذي تقوله هذه الشخصية . فمثلا ، قلما يليق التلعثم في النطق ويطه الكلام برجل الأعمال العظيم المكانة المتعود على إصدار قراراته سريعة وحاسمة . كما أن لهجة بروكلين القوية قد تبدو غير مناسبة في كوميديا اصلا Restoration Comedy

ومع ذلك ، فليس وضوح الكلام وملاءمته كافيين بل يجب أن ترتاح الأذن لسماع صوت الممثل ، أي يكون الرنين السمعى لصوته سارا للأذن ، ولا سيما إذا كان الدور الذي يريد القيام به طويلا . ومهما يصف المؤلف أحد أفراد مسرحيته بأنه يتكلم بصوت خشن غير سار ، فيحسن بالمخرج ألا يهتم بوصف المؤلف . فإذا تعرض المتفرجون مساء كاملا لسماع صوته خشن غير سار ، شعروا بأقصى ما يمكن من الملل .

كما يسام المشاهد المسرحية بنفس الدرجة إذا سمعوا صوتا جميلا ، لا يتفوه إلا بالأصوات العذبة . يجب أن يكون صوت الممثل قادرا على التنوع وإظهار العاطفة والخشونة كي يصير ممتعا فوق منصة المسرح . فإذا كان الصوت مريحا للأذن ، وملائما للدور ، وسهل الفهم ، اعتبر المخرج نفسه محظوظا ثلاث مرات .

لا تسند دورا الى أي فرد يجعله يبدو غيبيا أو مضحكا . أي ، لاتضع

قط غلاما بدينا فى دور بطل رياضى ، أو فتاة قصيرة ضخمة الجسم فى دور فتاة حسناء فاتنة •

تذكر أن المراهقين كثيرا ما يكونون بالغى الثقة بالنفس • يجب أن تمنحهم كل تدعيم اذا كنت تتوقع أن تكتشف حقيقة ما هم قادرون على فعله •

لا توزع الأدوار على أساس المظهر فقط ، أو بناء على شخصية الممثل العادية ، فقد تكون شخصيته المنصبة مخالفة تماما • وزيادة على ذلك ، يستطيع الممثل ، أحيانا أن يمثل دورا مخالفا لطبيعته تماما ، خيرا من تمثيله دورا قريبا من طبيعته • هذا صحيح تماما فى حالة صغار السن •

وفى الوقت ذاته ، لاتسند أدوارا بعيدة عن النمط اللائق الا اذا كنت متأكدا تماما من أن الممثل يستطيع أن يتحسن بدرجة كبيرة تمكنه من تمثيل الشخصية التى تتوقع منه تمثيلها ، أى لاتختر رجلا أجش الصوت ، كئيب الشخصية ليمثل رجلا مرحا خفيف الظل ، أو امرأة ناعمة الصوت جميلته ، كقاتلة عاتية •

لا توزع الأدوار على أساس القراءات وحدها • استخدم القراءات فى معرفة أكبر قدر مستطاع عن صوت الممثل وشخصيته فوق النص • وتمثيله للشخصية ، وقدرته على رفع أعلى متطلبات الشخصية ، وانما ، فى الوقت نفسه ، ضع فى الاعتبار مظهر الممثل وحركاته وحالته وعلاقته بالآخرين الكلى • وتطلع دائما الى الشرارة الحيوية للمخيلة - حتى فى القارئ الضعيف - التى تنير الشخص فجأة ، وتصبغه بصبغة الحياة •

الباب الرابع

أسلوب المخرج

كانوا يعهدون ، فى مختلف عصور تاريخ المسرح ، بتفسير المسرحية الى طوائف شتى من الناس . فلدى الاغريق ، كان المسئول عن التفسير ، عادة ، هو المؤلف أو مدرب الكوروس choregeus الموكل اليه أمر تنسيق الاخراج كله . وإبان العصور الوسطى ، كان المسئول عن هذا العمل هو أحد القساوسة أو أحد رؤساء نقابات العمال ، أو أى فرد لديه فكرة عن اخراج المسرحية . وعندما نشأت جماعات التمثيل الجائلة الدائمة ، كان المسئول عن هذا العمل هو ، عادة ، مدير الفرقة - الذى قد يكون ممثلاً هو نفسه، أو مؤلفاً مسرحياً ، أو كليهما سقياً تحمل مسئولية اخراج المسرحية . وفى القرن الثامن عشر ، عند نهاية شرايات الابتكار اللامعة لعصر النهضة، كان المسرح مجال الممثل الأول the star actor . فاختصرت المسرحية الى وسيلة لعرض تكتية ممثل معين أو شخصيته . كان هذا الممثل هو الذى يقرر ما يرى وما يسمع فوق منصة المسرح .

اشتهرت فترة قرنين من الزمان ، ليس فقط ، بالعدد القليل نسبياً من المؤلفين المسرحيين الذين أنجبتهم هذه الفترة ، وإنما بالكثير من مشاهير الممثلين : دافيد جاريك ، وادموند كين ، وستاراسيدونز ، ووليم ماكريدى ، وادوين فورست ، وكونستانت كوكلين ، وتوماسو سالقيني ، وسارا برنار ، وهنرى أرفنج ، واليانورا ديوز ، وادوين بوث . ولا تزال أسماء هؤلاء تذكرنا بصورة العظمة والرخاء والأبهة . ويسبب شهرة وعظمة هؤلاء الممثلين ، حددوا شكل وأسلوب تمثيلهم ، وبذا حددوا الصورة العامة لآى اخراج ظهروا فيه .

ولسوء حظ زملائهم الممثلين تركوا حسب أهوائهم كل يفسر دوره الموكل اليه ، ويبدل جهده فى ألا يشرذ المعنى عما فسر الممثل الأول . كان الأمل معقوداً على أنه عندما تجتمع شتى هذه التفسيرات أخيراً فوق المنصة أمام جمهرة المشاهدين فإنها تندمج معا وتكون اخراجاً متماسكاً . كان هذا الأمل يتحقق فى بعض الأحيان بمحض الصدفة ، ولا يتحقق فى أحيان كثيرة .

أما اليوم ، فلا يترك شيء للصنف . فقرّب نهاية القرن التاسع عشر ، برهن دوق ساكسيه - ميننجين ، هو وفرقة من الممثلين ، في برلين ، على المفيزات العظمى للتمثيل المتماصك العبارات ، والذي يمكن تحقيقه عن طريق ارشاد قائد ذكي . فتصنف الفكرة الأصلية للمؤلف وكذلك مقاصده ، وتقيم وتؤكد بطريقة تجعل بالامكان الوصول الى الشكل الحقيقي للمسرحية . وسرعان ما حذا اندريه انتوان André Antoine ، حذو هذا الدوق في مسرحه الحر Free Theatre بباريس ، كما حاكاه يعقوب ت . جرين في المسرح المستقل the Independent Theatre بلندن ، وقسطنطين ستانيسلافسكى في مسرح موسكر الفنى بروسيا . وأخيرا ، رسخ مركز المخرج أو régisseur بمجىء أدولف آيبيا ، وماكس رينار ، وليوبولد جيسنر فى ألمانيا ، وهارلى جرانفيل باركر فى انجلترا ، ودافيد بيلاسكى وأوغسطين دالى فى الولايات المتحدة ، رسخ مركزه كحكم نهائى فى المظاهر الفنية للإخراج . فظل الى اليوم دون تغير ، نسبيا .

يرهن هؤلاء الرجال ، بما أرضى معظم الناس ، على أن المخرج مسئول ، ويجب أن يظل مسئولا عن ادماج وتنسيق جميع عناصر الانتاج - التمثيل والمناظر والاضاءة والملابس والموسيقى - حتى تندمج معا وتخرج وقعا موحدا على المشاهدين ، وهو الذى يقصده مؤلف المسرحية .

وأخيرا ، فالمؤلف هو الفنان المبتكر الأصلى فى المسرح ، وهو فى نفس مركز الملحن فى الموسيقى ، أو المهندس المعماري فى فن العمارة . فان فكرة المؤلف وأشخاصه وآراءه هى التى ستقدم للمشاهد . وكل الذين يساعدون فى هذا التقديم فنانون مقسرون . وهذا لايعنى أن فنهم أقل من فنه ، ولكنه ببساطة ، فن من نوع مختلف .

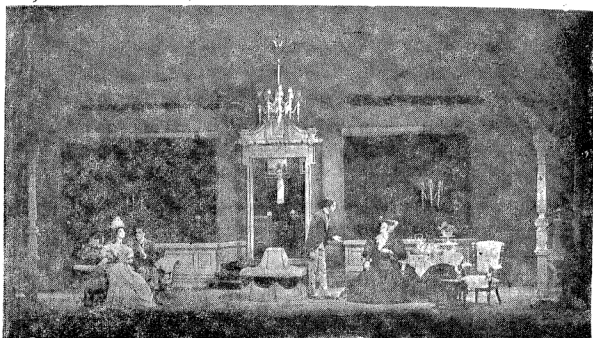
وظيفة المخرج The Function of the Director

لما كان المخرج رئيس هذه الجماعة المفسرة ، فله وظيفة ثلاثية المهام : قائلا ، يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذى يحاول المؤلف المسرحى أن يحصل عليه بمسرحيته . ثانيا ، يجب عليه تصميم خطة اخراج تنتج الأثر المطلوب ، على المشاهد . ثالثا ، يجب عليه أن يستخدم كافة فنون المسرح لتنفيذ خطته ، وأن يخلق خداع الايهام بالحقيقة ، ذلك الخداع اللازم لتقدير

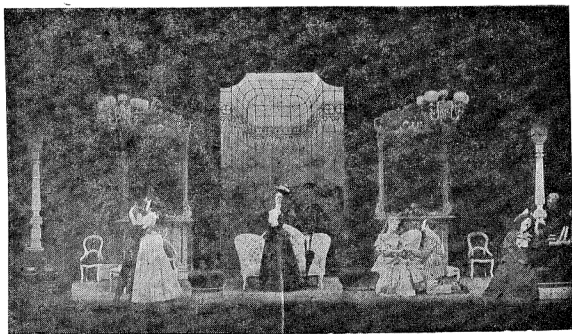
المشاهد المسرحية التقدير الكامل ، ويحتفظ بهذا الخداع .

ليس هذا العمل سهلا . ولتحقيق ذلك لابد أن يكون المخرج ذا ادراك كاف لفهم نوايا المؤلف ، صائح خيال لتصوير خطة الاخراج التى ستحقق تلك النوايا ، والمأم بجميع فنون المسرح لتنفيذ خطته .

وللتمثيل للنتائج التى يمكن الحصول عليها من هذا الأسلوب ، تأمل المناظر الثلاثة التى وضعت لمسرحية « أهمية الجد » المبينة هنا . فقد صممت جميعا لتلائم تكوين منظر واحد . ولكن يلزم فقط ، تغيير الحائط الخلفى والثريات والأثاث ، للحصول على الأماكن الثلاثة المختلفة تماما ، لتلك المسرحية . ومع ذلك ، يتصف كل منظر من هذه المناظر ، بصورة مدهشة ، بروح العصر الفيكториانى ذى النمط الزخرفى ، كما هو الحال فى الملابس والاتجاه النفسى للممثلين . ونتيجة لذلك ، يحقق الاخراج كله تكويناً نمطياً ، لا يدعم الممثلين فحسب ، بل وينفذ النوايا الأصلية للمؤلف فى كتابته لهذه المسرحية .



(شکل ۴ - ۲)



(شکل ۴ - ۳)

تحليل المسرحية Analyzing the Play

يجب على المخرج أن يدرس المسرحية من جميع زواياها ، كي يفهمها
ويلم بكل ناحية من نواحيها • يجب أن يستجيب لكل محتوياتها العاطفية ،
ويدرك النواحي الذهنية ، ويتعرف على صفاتها الفنية الجميلة ، ويكتشف
كلا من قوتها الفنية وضعفها الفني •

ومن أهم الأحداث فى هذا السبيل ، قراءته الأولى للنص • يجب أن
تكون القراءة متصلة دون مقاطعة ، ولا تقراً بذهن شارد ، حتى يتولد عند
المخرج انفعال عاطفى غير شارد عن المسرحية ، ويحفظ هذا الانفعال فى
ذاكرته كي يرجع اليه فيما بعد أثناء البروفات rehearsals ، ليتأكد من
أن الاخراج الجارى ، سيحدث نفس الانفعال فى المشاهد • لا يمكن أن يقرأ
المخرج المسرحية ثانية ويبدأ بعمل خطة لاجراخ المسرحية ، الا اذا وصل الى
هذا المستوى الذى يمكنه تكراره عند الضرورة •

من أهم الأمور التى يجب على المخرج تقريرها ، نمط المسرحية التى

يقوم باخراجها • هل هى كوميديا أخلاقية ، أم كوميديا موقف
a comedy of situation ؟ أم راقية أم هابطة ؟ وهل هى قريبة النقد أم
كوميديا مبالغ (فارس) ؟ فان كانت مسرحية جادة ، فهل هى تراجمية أم
دراما أم ميلودراما ؟ وماذا عن دوافعها ؟ ومركز بطلها ؟ وإذا كان فيها اثر
من الفانتازى ، فما درجة أهميته ؟ أيجب تناول هذه المسرحية على أنها
فانتازى أو كوميديا أم دراما ؟ وأى مظاهرها يلزم إعطاؤه أعظم تأكيد ؟

بعد ذلك ، عليه تقييم مختلف عناصر المسرحية - قصتها وحبكتها
ولغتها ومنظرها وحالتها المزاجية ، وفكرتها • ستختلف هذه العناصر فى
أهميتها من مسرحية الى أخرى • وعند تحليل مسرحية معينة ، يجب على
المخرج أن يقرر أى عنصر أو عناصر يجب أن يلقى أعظم تأكيد كي ينقل نوايا
المؤلف خير وجه ، وينتج أعظم استجابة عاطفية لدى المشاهد • أى مسرحية
قصصية a story play المقصود منها مبدئياً امتاع المتفرجين أو تسليتهم؟
فان كان الأمر كذلك، فربما كانت بها فكرة كامنّة اذا اظهرت أمكنها ان تعطىها
اتساعاً اضافياً وترفعها عن مستوى مجرد التسلية • وما درجة أهميته

الأشخاص فى المسرحية ؟ فإذا تطوروا تطوراً كاملاً ، فهل يعمل هذا على تحسين الإخراج ، أو يعوق سير القصة ؟ ما درجة أهمية الحالة ؟ أيجب تأكيدها أو الإقلال من هذا التأكيد ؟ وإلى أى مدى تعتمد المسرحية على اللغة ، لأحداث أثارها ؟ اذ تعمل اللغة ، أحياناً ، على رفع الحالة المعنوية ، بينما لاتكون قادرة ، فى أحيان أخرى ، على عمل أى شئ أكثر من نقل القصة . وماذا عن منظرها ؟ أيلزم إعطاء هذه المسرحية إخراجاً زائراً بالألوان ، أو هل يربكها نمط الإخراج هذا ؟ أهى مسرحية كثيفة الحكمة ؟ أو هى دراسة شخصية ، أو مسرحية قصصية تروى فى حلقات ؟ فإن كانت دراما كثيفة الحكمة ، فربما لزم خفض الحكمة . وإن كانت ميلودراما ، فربما اقتضى الأمر تثبيت كل دور للحبكة فى أذهان المشاهدين قبل الانتقال الى الدور التالى . وإن كانت دراسة للشخصية ، فربما لزم عرض الأدوار بخفة حتى يدرك الجمهور ، ادراكاً غامضاً ، أنه وصل الى دور فى الحكمة هذه ، هى بعض الاعتبارات التى سيحتاج المخرج الى حلها قبل أن يستمر فى تحليل المسرحية .

كذلك ينبغي له أن ينظر فى موضوع الأسلوب فى هذا المجال يجب عليه أن يضع فى ذهنه نقطتين أساسيتين ، هما : صحة اختيار الأسلوب ، والاستمرار فى استخدامه .

يميل بعض المخرجين ، للأسف الشديد ، الى إخراج كل مسرحية بنفس الأسلوب ، وهو أسلوبهم الخاص . وهذا يرجع ، عادة ، الى عدم معرفتهم الأسلوب ، أو اخفاقهم فى معرفة أهمية الأسلوب فى خلق إخراج ممتع ومقنع . فتكون النتيجة تشابه المنظر فى كل المسرحيات التى يخرجها هؤلاء المخرجون . وغالباً ما تسلب روح أية مسرحية .

يجب أن يكون الأسلوب الذى يختاره المخرج هو نفس الأسلوب الذى كتبت به المسرحية ، الا اذا كان هناك من الأسباب ما يبرر اختيار أسلوب آخر . فإخراج « هاملت » ، مثلاً ، كتراجيضية اغريقية ، يتلف تماماً حيويتها الكاملة الدرامية ، واتجاهها ، وسير التمثيل ، والتأملات المتغيرة والمألوفة فى المسرحية ، وتحولها الى مسرحية مملة . وإخراج « أوديب الملك » كتراجيضية اليزابيئية ، معناه تحطيم جديتها وتقديمها المحزن نحو مصير الهلاك ، والحصول على إخراج أجوف وعديم المعنى . وإخراج مسرحية « طرطوف »

لويلير ككوميديية واقعية يعنى أنك تسلبها صفتها الأساسية ، وهى - الإهانة
الطبقية المبالغ فيها • وإخراج مسرحية : « جونو والطاوس » ، تأليف سين
أو كاسى ، ككوميديية فارس ، معناه أن تسلبها زينتها الرئيسية ، أى خصائصها
اللذيذة والمتنوعة • فالأسلوب الذى كتبت به المسرحية ، هو عموما الأسلوب
الذى يناسبها تماما • وهو الأسلوب الذى يجب إخراجها به ، الا اذا كانت
هناك أسباب قاهرة تحتم إخراجها بغير أسلوبها (كالرغبة فى رسم أحداث
معاصرة معاصرة) •

اختيار الأسلوب شئ ، وتدعيمه شئ آخر ، والمحافظة على تكوين
الأسلوب فى نفس أهمية اختيار الأسلوب الصحيح ، فى المقام الأول •
فلاشئ يضايق المتفرجين أكثر من أن يكونوا منسجمين مع روح كوميديية
عصرية ، ثم يأتى ممثل فجأة فيسير نحوهم متجها الى المصاييح السفلى ،
ويتمتع هامسا بعبارات قد تأتى من قلم كونجريف أو شيريدان • لا يكون هذا
مفاجأة فقط للمشاهدين بل ويحول اتجاه تفكيرهم أيضا • فقد انتقلت فجأة
النقطة الهامة التى يدل عليها الأسلوب المختار ، يدل على أنها المكان الذى
يرى منه الإخراج • بعد ذلك ، لا يعود المشاهد يعرفون كيف يشاهدون بقية
المسرحية • وقد يقلق بعض النظارة الأكثر حساسية ، قلقا شديدا •

ليس تناسق الأسلوب قاصرا على الكتابة أو على التمثيل ، بل وينطبق
على جميع عناصر الإخراج • ومنذ وقت غير بعيد ، أخرجت تمثيلية موسيقية
فى نيويورك موضوعها رحلة مغن ارتقى من منشد جوال مفلس الى نجم
موسيقى ريفى واسع الثراء ، ثم عاد ثانية الى حالته الأولى • كانت قصة
عاطفية بسيطة عن ارتفاع وانخفاض شخص كان محبوب النساء اللاتى التقى
بهن فى طريقه • غير أن المناظر التى صممت لها ، كانت تختلف تمام الاختلاف
عن موضوع القصة • قد تتميز هذه المناظر بأنها من عمل « مصور تجريدى
abstract-constructivist » - شئ من فن بيكاسو للمخرج الروسى
ايزولود مايرهولد عبارة عن غابة تتألف من عدة أثنابيب رأسية تبرز منها
أسلحة كائنات نبات الصبار • وميدان عام فى بلدة صغيرة بولاية تيسى ،
يذكرنا بصورة مخوتة بيد البرخت دورير ، لمدينة المانية من العصور الوسطى ،
ذات أسوار ، وعلى وشك أن يهاجمها القوط الغربيون • فبينما كانت القصة
حامية ومستقيمة ورومانتيكية ، كانت المناظر باردة ومظلمة ومتعرجة وبطيئة

التفكير ، حاريت المناظر المسرحية فى كل خطوة بطول طريقهــا كله .
ومما يؤسف له ، ان المناظر فازت . وعلى الرغم من بعض التمثيل الجيد ،
والموسيقى العذبة ، لم تستطع المسرحية أن تتفوق فى حياتها على المناظر .

ليس من السهل دائما ، ولا من الممكن دائما ، الاحتفاظ بتناسق الأسلوب
وليس كل مخرج يرغب فى اخراج أوديب أو أنتيجوني ، سيجد مسرحا معقولا
معادلا للمسرح الاغريقى ، ولن يجد شيئا حتى ولو كان ملعب كرة قدم .
ومهما تكن الاحتمالات ، فلن يجد ممثلين قادرين على أجادة النطق بأشعار
سوفوكليس أو يوريبيديس ولن يجد المخرج الراغب فى اخراج مايكيت أو
الليلة الثانية عشرة ، مسرحا اليزابيثيا نموذجيا قدر المستطاع . ومع ذلك ،
ففى كل حالة يجب على المخرج أن يتبع ، قدر الامكان ، عرف ذلك العصر ،
ونموذج التمثيل ، ونمط الحركة ، وروح المسرحية . يجب أن يتذكر أنه ،
حتى فى زى الملابس الحديث ، لا يتكلم الممثلون الذين يمثلون شكسبير ،
بالقواعد الحديثة ولا يتحركون بطريقة معاصرة . وإذا حاولوا محاكاة تلك
الأحوال ، كانت النتيجة محتملة أن تكون « ارتباكا كاسوا » ما يكون
الارتباك » .

ربما كان ايمرسون على حق عندما قال : « التناسق الأبله شيطان
العقول الصغيرة » . غير أن التناسق فى المسرح ليس عشوائيا ، وأى مخرج
يخفق فى ادراك هذا ، فمن المحتمل أن يضايقه أكثر من سبب .

القيم الدرامية Dramatic Values

بمجرد أن يحدد المخرج نمط المسرحية التى لديه ، وعناصر المسرحية
المحتاجة الى تأكيد ، والأسلوب الأساسى الذى ينبغى له أن يتبعه فى اخراجه ،
بمجرد أن يحدد ذلك ، يكون مستعدا للنظر فى القيم الدرامية للمسرحية .

والقيم الدرامية هى تلك الأفكار والأفعال ومميزات الأشخاص والعلاقات
الموجودة فى المسرحية ، التى يحتمل أن تثير فى المشاهدين استجابة عاطفية
أو ذهنية . قد تتراوح هذه القيم ، من فكرة العدالة الشعرية ، كما فى « تاجر
البندقية » ، الى فكرة أن سيئات الإباء تلحق بالابناء ، كما فى « الأشباح » ،

لابسين ؛ ومن العجز وعدم القدرة على تمثيل المسرحية غير الأخلاقية « الشبقيات الثلاث » ، الى الغريزة الجنسية الفائرة لمسرحية « عربية اسمها الرغبة » ، ومن عزة النفس المستمرة لأماندا ونجفيلد فى مسرحية « معرض الوحوش الزجاجى » ، الى الاجرام التهورى لدانى فى مسرحية « لا بد لليل أن يهبط » .

وعلى أية حال ، يجب أن تكون القيم فطرية فى المسرحية ، فلا يمكن ابتكارها أو فرضها عرقيا . وليس بوسع المخرج الا أن يؤكد ، أو يمثلها تبعا لحكمة على نوايا المؤلف . فان عرضه فى أية واحدة من هاتين الطريقتين مبنى على تقديره للانفعالات المحتملة لدى نظارة المسرحية .

قد تختلف هذه الانفعالات من متفرج الى آخر ، تبعا لماضيه ودينه وتعليمه أو ثقافته . فمثلا ، من المحتمل أن يختلف شعور المتفرجين المسلمين ، الذين ألفوا تعدد الزوجات ، عن شعور المشاهدين البروتستانت الأصليين . وربما اختلف شعور المشاهدين المكونين من زنوج نيويورك ، حيال مسرحية « عطيل » عن شعور المشاهدين من البيض سكان ولاية الاباما ، أو البيض سكان نيويورك ، حيال هذا الموضوع نفسه .

وفى معظم الأحوال ، تثير القيم الدرامية لنص ، من الناحية الأساسية ، نفس الاستجابة لدى أى جمهور تقريبا . فالرجل الذى يضع الشرف والواجب فوق النفس ، جدير بأن يعجب به غالبية الناس . والرجل الذى يناضل ضد اعداد كبيرة ، فى سبيل قضية يؤمن بعدالتها ، يستدر عطفنا ، حتى ولو لم نستحسن قضيته . والمرأة التى تخاطر بحياتها من أجل طفلها ، من المؤكد أن تلقى استحسانا عاما .

تنشأ مشاكل المخرج من أن معظم المسرحيات عدة قيم متناقضة . فإذا ادكت إحدى القيم ، عانت قيمة أخرى ، أو على الأقل ، عدلت بطريقة ما . وإذا لم تؤكد قيمة ما ، بما فيه الكفاية ، فى منظر مبكر ، اخفق منظر تال فى توليد الاستجابة التى يريد بها المخرج . وإذا لم تؤكد بعض مميزات شخصية أساسية ، فريما تفككت المسرحية كلها .

خذ « ماكبيث » ، مثلا ، اذا مثل كرجل اهلكه الطموح الذى له بغض

المبررات ، لم يترك شيء من الموقف التراجيدي في الشخصية . وإذا مثل كرجل ضعيف أصلا ، سيطرت عليه امرأة مليئة بالطموح - الأمر الذي يحدث عند تأكيد دور ليدى ماكبيث - فانه يضمحل حتى الى أكثر من هذا . وفي كلتا الحالتين ، يخدع المتفرجون ويسلبون الفرجة العاطفية التي جاءوا الى المسرح ، متوقعين أن يمارسوها . فلكي تكون المسرحية ذات اثر فعال ، وموقف بطولى حقيقى ، يجب تمثيل ماكبيث كقائد للرجال قوى الشكيمة ، له القدرة على انجاز عظام الأعمال لخدمة وطنه ، ولكن أعماه ، مؤقتا ، الطموح . وفي تلك اللحظة ، لا يحطم مستقبله فحسب ، بل وسلام على الملكة كلها وكيانها .

ولكى تمثل على هذا النحو ، يجب على المخرج أن يعطى المناظر الثلاثة أو الأربعة الأول من الفصل الأول ، كامل ثقلها وأهميتها . فهذه المناظر تثبت الشجاعة الشخصية والكفاءة القيادية لماكبيث ، وفي الوقت نفسه تجعله عن طريق الساحرات الواقفات على المرج ، جديرا بشغل منصب أعلى من أى منصب كان يطمح اليه من قبل . ويعمد بعض المخرجين ، بقصد اختصار طول المسرحية ، اما الى حذف هذه المناظر الأولى ، أو قطعها ، وبذا يقللون كثيرا من مواقف شخصيتهم الرئيسية ، ويخففون من حدة الأثر الذي أحدثه فيه تنبؤ الساحرات له .

أو نأخذ « هامليت » مثلا . تضم هذه المسرحية جميع المشاكل الصعبة للقيم الدرامية .

ولنتأمل العلاقة بين هامليت ووالدته ، مثلا . ومقدار فكرة عقدة اوديب الكامنة فى هذه العلاقة ؟ وما مبلغ تأثير شعور هامليت نحو أمه ، فى استنتاجه أن زوجها هو الذى قتل أباه ؟ وما مقدار تأثير شعور هامليت نحو أمه ، فى علاقته بأرفيليا ؟ هل هناك شعور حقيقى بين ذلك الشاب وتلك الشابة ؟ وللعلاقة بين هامليت وأمّه اثر على كل علاقة أخرى تقريبا ، فى هذه المسرحية . ومن الجلى أنه ينبغي للمخرج أن يعطيها كل اهتمام وعناية عند تقرير الطريقة التى سيتناول بها هذه المسرحية .

أو خذ مسرحية « كانديدا » لجورج برناردشو . يكمن الصراع الحقيقى

لهذه المسرحية ، بين زوج كانديدا المتوسط العمر ، وهو الكاهن موريل والشاب الصغير مارشبانكس عاشقها النموذجى • فبينما يكون من الأهمية بمكان تمثيل كانديدا نفسها تمثيلا صحيحا • وأن المفتاح الحقيقى للخارج الناجح يقع فى مفهوم موريل وتمثيله • فإذا مثل كرجل معجب بنفسه ، قوى الأخلاق وصارم ومستقيم فى حد ذاته ، كما يتضح من بعض تصرفاته ، فلعاندا تزوجته كانديدا أولا ؟ أو لماذا استمرت معه كزوجة ، حتى بعد أن قررت ألا تذهب مع مارشبانكس ؟ ومع ذلك ، فإذا مثل موريل كرجل بالغ الحكمة ، شديد الاحتمال ، ويدرك تماما لمنافسه الشاب ، فلن يكون هناك صراع حقيقى • سيدرك المتفرجون ، فى الحال ، أن كانديدا لن تستطيع تقضيل شاعر ماهر ، ولكنه مكون نصف تكوين ، مهما يكن فصيح اللسان ، على رجل قوى ناضج الرجولة مكتملها ! وعندئذ تفقد المسرحية كل تشويق لانتظار النتيجة • يجب تمثيل موريل بين هذا وذاك • ولكى تصوير للمشاهدين المسرحية مرضية ، يجب أن يكون لموريل بعض العيوب ، حتى ولو كانت عيوباً جدية ، ولكنه فى الوقت ذاته ، يجب أن يكون رجلاً جديراً بحب زوجته واحترامها له •

يمكن تطبيق هذا النوع من الاعتبار فى كل مسرحية تقريباً ، من المسرحيات التى يرغب المخرج فى تناولها • والمشكلة فى مسرحية « موت بائع » ، هى كيف يعطى ويلى لومان كيانه بشرياً يجعل المشاهدون يشعرون باهتمام حقيقى بما يحدث له • ومع كل ، فانه يقوم ببعض أمور تافهة ، وبه عدد من القيم المزعومة • لن يقتنع المتفرج المتوسط بأنه يجب عليه أن يشعر بالقلق والاهتمام أو العطف ، لمجرد أنه ، كما قتلت زوجته على قبره ، « أنه كائن بشرى » • الدنيا مليئة بالكائنات البشرية ، وللمعمل على نجاح المسرحية ، يجب على كل من المخرج والممثل أن يحاول ، بطريقة ما ، زيادة قيمة كيان ذلك الرجل ، وأن يدمج فيه قدراً من البشرية أكبر مما يبدو فيه •

تأتى نفس هذه المشكلة فى مسرحية أحدث من تلك ، وهى مسرحية « الأمل الأبيض العظيم » • وهى كما كتبت ، تكرار للكيفية التى احتقر بها الرجل الأبيض الرجل الأسود فى أمريكا ، واستغله • ولجعل هدف هذه المسرحية ذا أثر فعال ، بالمصطلحات المسرحية ، فانها تتطلب أن تصبغ بالصبغة البشرية - أى تصوير ذات شخصية • وهذا يعنى أن الشخصية الرئيسية جاك جيفرسون ، يجب تمثيله ، ليس كمجرد محارب قدير بل وكرجل

عظيم الهية الشخصية والكفاءة البشرية أيضا • عندئذ تصوير المسرحية أكثر من مجرد رسالة فى علاقات الأجناس ، تغدو دراما انسانية مؤثرة • ومن سياق التمثيل ، تصوير أيضا رسالة أكثر تأثيرا •

اذن ، فعند نظر القيم الدرامية المسرحية ، يواجه المخرج عملا معقدا متحديا ويجب عليه أولا أن يتعرف على القيم المشتملة عليها المسرحية ، وهذه القيم التى ، رغم غموضها ، تحدث أثرا فى الجمهور • ثم ينبغى له أيضا أن يقرر كيفية تناول كل قيمة كى تقوى الوقع الكلى الذى يعتقد أن المسرحية ستحدثه على المشاهدين • بعد ذلك يجب عليه تحديد الأهمية النسبية لكل قيمة فى المسرحية ، وتقرير أى القيم منها يحتاج الى تأكيد ، وإيها يحتاج الى تخفيف التأكيد • فالعناية والفهم للذان يولييهما المخرج دوره الحيوى من مسئوليته ، هما للذان يحددان ، ربما أكثر من أى شئ آخر والصفة النهائية لآخراجه • فالآخراج ذو القيم المنظمة يستطيع أن يقاوم قدرا كبيرا من عدم التناسق فى مجالات أخرى •

القيم ذات الجمال الفنى Ethetic Values

علاوة على ما للمسرحية من قيم درامية تجذب العقل ، فان لها أيضا قيما معينة أخرى تجذب أول ما تجذب العين والأذن ، تعرف بالقيم ذات الجمال الفنى أو المثيرة لآعجاب المشاهد • فمثلا ، الحوار فى مسرحية لبرناردشو ، أو لأوسكار وايلد ، يعطى صفة معينة ، لمجرد السهولة التى ربطت بها الالفاظ معنا • هذه المتعة تفوق كل متعة أخرى تصدر من سياق القصة أو تصوير الشخصية أو الدعابة فى موقف • كما أن المناظر الملائمة فى آخراج جيد ، تضيف كثيرا الى متعة مشاهدة ما يجرى امامها • وبوسع الطريقة التى يسير بها ممثل مثقف ، على المنصة ، تعطى متعة فى حد ذاتها ، كما تعمل على اضاءة الشخصية الممثلة • وبوسع الطريقة التى يتجنع بها حشد من الناس يوم استقبال ملكى ، أن تعطى شعورا بالرضى ، بسبب المهارة التى ركبت بها صورة المنصة •

لاشك فى أن قيم الجمال الفنى هذه لاتخص المخرج كثيرا أبان المراحل الأولى من تحليله للمسرحية ، ولكنه يجب أن يكون مدركا لها كى يستطيع

التعرف عليها وينتفع بها الى اقصى حد عند تقديم البروفات • وبينما قد لا تغير كثيرا من الواقع العاطفى الذى يحدثه اخراجه على المشاهدين فان قيم الجمال الفنى هذه قادرة على أن تزيد كثيرا من السرور الذى يشعر به المتفرجون وهم يشاهدون الاخراج ، والرضى الذى تنتجه عندما ينتهى الاخراج •

خداع محاكاة الحقيقة The Illusion of Reality

من الأهداف الرئيسية لكل مايقال أو يعمل فوق منصة المسرح ، خلق خداع المحاكاة الحقيقية • وهذا الخداع موجود فى قلب العمل المسرحى • وإذا كان للمشاهدين أن يسهموا اسهاما كاملا فى هذا العمل ، يجب أن نجعلهم يشعرون بأن كل شيء يرونه أو يسمعونه على المنصة انما يحدث لأناس حقيقيين وفى مكان حقيقى فى وقت معين • وحتى الفانتازى الأعظم وحشية، تلك الميلودراما غير المحتملة، يجب اخراجها حتى تبدو حقيقية أمام المشاهدين وهم يشاهدونها • وبعد أن يفسادوا المسرح هم أحرار فى تفكيرهم عن المسرحية • ولكن طالما كانوا فى المسرح ، فيجب السيطرة على أفكارهم ليظنوا أن ما يجرى أمامهم على خشبة المسرح حقيقيا وواقعيًا • ولا يمكن الحصول على هذه السيطرة الا بالاحتفاظ بهذا الخداع مقنعا بأنه حقيقى فعلا •

طبعًا ، لايعمل المؤلف ومفسرو مسرحيته وحدهم ، فالمشاهد شريك راغب فى الاسهام فى هذا الخداع ، إذ يرغبون تماما فى أن يسيطر التمثيل على حواسهم ، وأن يتخلوا عن أفكارهم السابقة ويشتبكوا فى مشاكل الناس الموجودين على منصة المسرح • فعندما دخل المتفرجون المسرح دخلوا فى اتفاق ضمنى مع الممثلين والمؤلف ، وأن يثقوا ويصدقوا أى شيء يوضع أمامهم مهما يكن غريبًا أو غير معقول •

والشرط الوحيد الذى يشترطه المشاهدون ، هو الا يسمى المؤلف أو المخرج أو الممثلون استخدام ثققتهم • وبمعنى آخر ، يرغب المتفرجون كل الرغبة ، فى أن يفرضوا انهم جالسون فى جرن فرسى ، وأن الممثلين الذين يرونهم يتحركون فوق المنصة ، دجاج ذوات خصائص بشرية معينة • أو

أنهم جالسون فى قصر دانماركى فى القرن الثالث عشر ، وأن الممثلين الذين يرونهم يتحركون خلف المنصة شبح والد أحد الأشخاص الذين يرون فى مقدم المنصة . ولكنهم اذ يصدقون هذه المقدمة ، يتوقعون - والحقيقة أنهم يطلبون - أن كل شئ منذ ذلك الوقت وما بعده يسير معقولا . لايسمح المشاهد بأن يجذب المخرج خيوطا فتتحرك الدمى ، أو يحرك ممثليه . كما يطلب المشاهدون هذا من الفنانين المفسرين . فما أن يقرر المخرج روح الاخراج وأسلوبه ، فلن يصدق الجمهور أى عبث أو تلاعب . وما أن يقرر تصوير الشخصيات ، حتى لايقبل المتفرجون أى تغيير بدون داع مقنع . ولن يعارض المشاهدون فى حدوث المفاجآت ، ولكنهم لايقبلونها الا اذا نشأت بطريقة منطقية عن موقف أو عن شخص . يرغب المشاهدون فى قبول المناظر الواقعية أو المناظر الايحائية ، أو عدم وجود مناظر على الاطلاق ، على شرط أنه بمجرد تقرير أسلوب المناظر ، أن يستمر دون تغيير ، وأن تكون مطابقة بضورة معقولة ، للزمان والمكان المفروض أن تمثلهما تلك المناظر ، وأن تطابق كذلك ، بصورة معقولة أيضا ، عناصر الاخراج الأخرى . وأخيرا ، يصر المتفرجون على عدم حدوث ما يشردهم بأفكارهم ، أو أى تدخل مقلق يبعدهم عن انهماكهم فيما يجرى أمامهم وعن مسابرتهم له قلبا وقالباً ، أى ما يشعرهم بأنهم مجرد جموع تشاهد مسرحية . هذه هى الصفة الأساسية للاتفاق المعقود بين المشاهدين وقتائى المسرح . وأى اخلال بهذا الاتفاق ، ربما يحطم العمل المسرحى .

ما أن يصير المتفرجون شركاء راغبين حتى يصير من السهل نسبيا على الممثلين أن يحدثوا خداع الايهام بالحقيقة . كما يكون من السهل نسبيا أيضا ، افساد ذلك الخداع . ومنع افساد هذا الخداع واجب آخر من واجبات المخرج العديدة .

ومن الأصوات التى لا يهتم بها المخرج كثيرا ، صوت آلة التنبيه لسيارة اطفاء مارة بجوار المسرح ، أو سعال شخص فى الصف الثالث أصابته نوبة سعال شديد طويلة . غير أن هناك أمورا تسبب شرود الذهن يستطيع المخرج منعها ، ومن أمثلتها : المناظر اذا كانت رديئة التصميم أو الانجاز ، يمكن أن تكون مصدر شرود مستمر لأذهان المتفرجين . فان حجرة استقبال بقصر فى نيويورك ، من المفروض أن تكون باللغة الفخامة ، فاذا بدت كحجرة

جلوس عادية بمنزل بسيط فى ضاحية ، وجد المتفرجون صعوبة فى تصديق أن التمثيل الجارى على النصبة يحدث فعلا لأحد عمالقة الصناعة وأسرته . والأفضل لا تكون هناك مناظر اطلاقا اذا كانت هذه المناظر كاذبة مضللة ، أو رديئة التصميم . فالمتفرجون على استعداد تام لأن يقدموا أية مناسظر مطلوبة ، من مخيلاتهم المليئة بالمناظر ، الجيدة . اذا أعطوا الموصفات المناسبة . وأخيرا ، أمد المتفرجون الاليزابيثيون شكسبير بحصون دانماركية ، وبقصور مصرية ، وميادين ايطالية ، ومروج اسكتلندية ، وبكل ما كان فى حاجة اليه . وليس المشاهدون المحدثون بأقل سخاء من أولئك الأقدمين .

هناك أسباب أخرى لشروذ الذهن قد لا تكون واضحة كهذه ولكنها تكون بنفس الدرجة : كالممثل الذى يحك قدميه بالأرض قبل أن يجرى دوره فى الكلام ، والممثل الذى ينسحب من تمثيل شخصية عقب الانتهاء من قراءة سطر ، والممثل الذى يضحك لنكتة يقولها هو نفسه ، والذى يضحك لسماع نكتة من ممثل آخر ، وطلقة المسدس التى تأتى بعد موعدها بوقت قصير . والياب الذى يلتصق بإطاره فيمنع خروج ممثل يقتضى دوره الخروج . كل هذه الأمور من الممكن أن تفسد خداع الإيحاء بالواقع . وقد تؤخر الممثل من تمثيل دوره مدة خمس أو عشر دقائق . فعلى المخرج منع هذه الأمور والتأكد من عدم حصولها .

يجب على المخرج عند التقدم لمسرحية ، من أعلى تراجيدية الى أدنى كوميدية ، أن يتقدم إليها كفنان . يجب أن يضع فى ذهنه أن كل ما يرى أو يسمع على النصبة ، ذو اثر على المشاهدين اما مرغوب أو غير مرغوب فيه . وعليه أن يتأكد من أن يكون هو الأثر الذى يريده .

بالتحليل الدقيق فقط ، للأفكار والمشاعر التى بالمسرحية ، والتقدير المبنى الى أقصى حد ، للمقيم الدرامية ، وبذل الجهود الجبارة للاحتفاظ بخداع الإيحاء بالحقيقة؛ يستطيع المخرج أن يتأكد من أن المعلومات والعواطف المنقولة الى المتفرجين ، سيكون لها الأثر المطلوب وبهذه الطريقة وحدها يمكنه أن يبنى الإخراج لبنة لبنة حتى يصير بناء متكامل ، والواقع المتناسق والوحيد الذى يريده على المشاهدين .

الباب الخامس

وسيلة المخرج

بعد أن يدرس المخرج المسرحية من جميع زواياها ، يستخرج ما بها من أهداف معينة وأن يحاول تحقيقها • ويجب أن يتصف ممثلوه بصفات وخصائص معينة واضحة التحديد • ويجب عليه أن يتناول عناصر المسرحية بترتيب معين ، أو حسب الأولوية ، كما يجب عليه أن يتناول قيمها الدرامية بطريقة خاصة ، وأن يكون وقعها على المشاهد من نمط وشدة معينين •

• ومع ذلك ، فلن يتحقق أى هدف من هذه إلا إذا اكتسب المخرج درجة معينة من الصلاحية يؤهله لاستعمال المواد التى يعمل بها على خير وجه • وتعرف هذه الصلاحية باسم « التكنية أو الطريقة الفنية » •

وقبل مناقشة التكنية ، يجدر فحص المواد نفسها باختصار لمعرفة كيف تختلف وسيلة المخرج عن وسائل غيره من الفنانين ، وفى أى الوجوه تتشابه معها •

يستخدم المصور الألوان بفرشاة ليخلق صورة ثابتة ذات بعدين فوق قطعة من القماش أو الورق فتتجه جاذبيتها الى حين المشاهد ، ومن خلال العين الى العقل والعواطف • ويستخدم الشاعر رموزاً لفظية word symbols تنجذب الى المخ والعواطف عن طريق العين أو الأذن • غير أن وسيلته مهزوزة أكثر منها ثابتة • فالصور تتغير باستمرار • ويستخدم الملحن الصوت ليتفقد من خلال الأذن الى العقل والى العواطف • وعلاوة على كون وسيلته مائعة أيضاً ، فهى كذلك مجردة • أما المخرج المسرحى فيستخدم كلا من الرموز اللفظية والصور فينفذ الى العقل والعواطف من خلال كل من العين والأذن • انه يقدم صوراً مجسمة (ذات ثلاثة أبعاد) دائمة التغير فوق المنصة • ويقدم مواقف وأشخاصاً وآراء جامدة ليحكم عليها المشاهد • وبمعنى آخر ، وسيلة المخرج أكثر وسائل الفنون جميعاً جموداً وميوعة وواقعية •

رغم تعقيد وسيلة المخرج ، فإن مواده بسيطة نسبيا . فتنألف أساسا من ثلاثة مكونات : المسرحية التى سبق أن ناقشناها بشئ من التناول ، والمنصة التى سنتناولها بعدها ، والممثلين . ومن سيطرة المخرج على هذه الأشياء الثلاثة ، يجب أن يشكل عمله الفنى .

المنصة The Stage

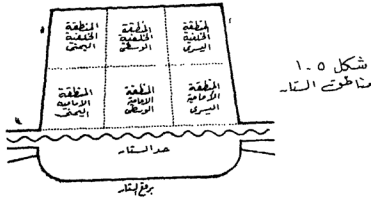
يمكن أن تكون المنصة ، كما رأينا فى الباب الأول ، بأية مساحة تقريبا ، ومن أى نمط : منصة الحلبة arena ، والمنصة الممتدة للسان thrust ، ومنصة المصطبة platform . ويحيط بالمصطبة اطار يقبى proscenium arch وتقع فى أحد أطراف حجرة أو قاعة auditorium . والمصطبة هى النمط الشائع الاستعمال من المنصات . وبينما قد يجد المخرج الذى يعمل على نمط آخر من المنصات ، بعض الملاحظات والمبادئ التالفة غير عملية ، يجب عليه أن يكون قادرا على تكيف معظمها لظروف عمله .

مناطق المنصة Stages Areas

لسهولة العمل ، تقسم منصة المصطبة عرفيا الى ست مناطق (انظر شكل ٥ - ١) . سنطلق على هذه المناطق : المنطقة الأمامية اليمنى ، والمنطقة الأمامية الوسطى ، والمنطقة الأمامية اليسرى ، والمنطقة الخلفية اليسرى ، والمنطقة الخلفية الوسطى ، والمنطقة الخلفية اليمنى . وبالطبع ، كلمة « الأمامية » معناها أقرب جزء الى المتفرجين ، و « الخلفية » معناها أبعد جزء عن المتفرجين . ويستعمل المصطلحان « أيمن » و « أيسر » ، فى المسرح ، بالنسبة للممثل الواقف على المنصة فى مواجهة النظارة .

تختلف كل منطقة من مناطق المنصة هذه فى قدرتها على جذب انتباه المشاهد والاحتفاظ به . ويطلق على المناطق الأكثر قوة فى قدرتها على جذب الانتباه « المناطق القوية » (شكل ٥ - ١) ، كما يطلق على المناطق الأضعف « المناطق الضعيفة » . وأقوى المناطق هى المنطقة الأمامية الوسطى . فكل شخص يقف فى هذه المنطقة يسيطر على الانتباه أكثر من أى شخص واقف ، فى نفس وقفة الجسم فى منطقة أخرى . ومع ذلك ، فالمنطقة الخلفية الوسطى قوية أيضا وخصوصا عندما يكون فوق المنصة عدد من الناس يتركز الانتباه

عليهم • وكذلك المنطقة الأمامية اليمنى والأمامية اليسرى • والواقع أن المنطقتين الضعيفتين فعلا هما الخلفية اليسرى والخلفية اليمنى • وحتى هاتين يمكن تقويتيهما بإضافة مستويات أو مصاطب ، أو بتسليط الأضواء عليهما ، أو بوضع قطعة أثاث رئيسية ، أو ظاهرة معمارية واضحة لجذب الانتباه إليها •



(شكل ١ - ٥)

يجب استعمال الصفتين : « قوية » و « ضعيفة » ، لقدرة المنطقة على جذب الانتباه ، وليس على فائدة المنطقة ذاتها • فمثلا ، من المحتمل أن يحتاج المنظر الرئيسي الى كل تدعيم يستطيعه المخرج ، وعلى هذا ، يرى المخرج ، بطبيعة الحال ، أن يمثل في أقوى منطقة ممكنة : المنطقة الأمامية الوسطى • ومن ناحية أخرى ، قد يظهر منظر الحب الرقيق ، صارخا لامعا إذا مثل في المنطقة الأمامية الوسطى • ومن الأفضل عادة تمثيله اما في المنطقة الأمامية اليمنى أو في الأمامية اليسرى • والمنظر البالغ العنف قد يصير محتملا إذا مثل في أية منطقة أمامية بالنص • ولكي تخف حدثه بما فيه الكفاية ، قد يلزم تمثيله في المنطقة الخلفية اليمنى أو الخلفية اليسرى • وتقدير المخرج للآثر المحتمل لنظر ما ، على المتفرجين ، هو الذى يحدد ، الى درجة كبيرة ، اختياره للموضع الذى يجب تمثيله فيه •

سيحدد اختيار المخرج للمنطقة التى تمثل فيها الفصول الكبرى كيفية ترتيب النص للمحصل على مناطق التمثيل الضرورية •

مناطق التمثيل Playing Areas

يجب عدم الخلط بين مناطق التمثيل ومناطق المنصة فمناطق التمثيل هى ، ببساطة ، المناطق التى يشملها ترتيب الأثاث أو ألواح المناظر أو المظاهر المعمارية ، يجعلها عملية وطبيعية لتمثيل منظر • أما مناظر الحشود crowded scenes أو المناظر التى تضم أكثر من أربعة أو خمسة أشخاص ، فربما تشغل المنصة كلها • وأما المناظر التى تضم شخصين أو ثلاثة أشخاص فحسب ، فيجوز تمثيلها فى منطقة واحدة ويمثل منظر تناول الطعام عادة حول مائدة • وعادة ما يمثل منظر الحب حول أريكة أو مقعد أو « دكة » أو ما أشبه • وقد يمثل منظر العراك أو القتال فى منطقة خالية من الأثاث • وقد يمثل منظر الموت فوق سرير أو دكة أو سلم أو على الأرض العارية • وهكذا ، يجب تمثيل المنظر حيث يعتقد المخرج أنه سيكون أعظم تأثيرا - أى حيث يحتمل أن يأتى بالآثر الذى يريده المخرج •

وفى المناظر الداخلية ، تحدد مناطق التمثيل ، عادة ، بواسطة مواضع قطع الأثاث - كمائدة ومقعدين أو أريكة أو دكة • وفى المناظر الخارجية ، يمكن تحديد مناطق التمثيل بواسطة قطع الأثاث أو درجات سلم أو الأعمدة أو الحوائط أو الأشجار أو الصخور أو ما إلى ذلك من الأجسام • وفى كلتا الحالين ، يجب أن يكون بالمنصة ، على الأقل ، منطقتا تمثيل واضحتا التحديد • ولو أمكن وجود ثلاث أو أربع مناطق ، يكون الإخراج أحسن وأفضل ، إذ تمكن المخرج من الحصول على تنوع أكثر لاستخدام المناطق ، وإن يحتاج إلى الانتقال باستمرار من منطقة إلى أخرى ، ثم يعود ثانية إلى المنطقة الأولى ، وهكذا • وكذلك ، من صالح التنوع ألا تكون جميع مناطق التمثيل فى نفس المستوى ، ويلزم عدم وضعها عند خلفية المنصة على نفس المسافة من حد الستار •

ليس هناك حد عرقى لعدد المناطق التى يستطيع المخرج حشدتها فوق المنصة • فيمكنه استعمال المستويات أو المصاطب ، أو توضع بعض المناطق فوق بعضها الآخر مباشرة • يمكنه الحصول على سبع أو ثمانى مناطق تمثيل فى منظر واحد (انظر شكل ١٣ - ٥ ، لترتيب المنصة للحصول على « ظلام فى وقت الظهيرة » ، مثلا) • غالبا ما يكون هذا النوع من الترتيب

ضروريا فى المسرحيات المتعددة المناظر حيث يكون خفض الستار لتغيير المناظر بعد كل فصل ، أمرا غير عملى .

وعلاوة على فائدة المنصة كموضع لتمثيل فصول المسرحية . فيمكن استعمال مناطق التمثيل للأثر الدرامى . فمثلا يمكن استخدام احدى المناطق كموضع خاص لشخصية معينة - ربما كانت أما . وفيما بعد ، فى اثناء سياق تمثيل المسرحية ، عندما يمر بهذه المنطقة شخص آخر ، ربما كان ابنة وفى الحال ، تكون التلميحات مرئية ودرامية . أى أنه يمكن استعمال منطقة أخرى لتمثيل حالة ذهنية معينة ، كالهزيمة أو الاكتئاب . اذ عض الدهر شخصا ، أو اتاخث عليه الظروف ، فيبدو مسمرا فى تلك المنطقة . اذن ، فبعد أن يتحرك ممثل الى احدى المناطق ، ثم يرفض البقاء فيها ، فيسكون لفعلته هذه وقع اضافى يسبب ما غدت تمثله تلك المنطقة . أو أن منطقة ما ، تستخدم لرفع أو اضافة تناقض بين مجموعتين متعارضتين ، أو وجهتى نظر . فمثلا ، قد يعتقد المتأمرين ضد نظام اجتماعى تحت قنطرة للتأمر على الاطاحة بطاغية . وبعد أن تنجح المؤامرة ، قد تأتى مجموعة أخرى للاطاحة بنظام الحكم الجديد . وفى الحال يشعر المتفرجون بتلميحات الموقف الدرامى من مجرد وضع المنظر .

عند تحديد مناطق التمثيل ، يجب على المخرج ألا يحتال على المشاهدين مستغلا عدم درايتهم . وفى المسرحية الواقعية ، بنوع خاص ، يجب أن تكون الزخارف المعمارية معقولة ، وترتيب الأثاث طبيعيا قدر الامكان . فلا يوضع السلم حتى يبدو أنه يؤدى مباشرة الى داخل مدفأة أسفل مدخنة ، أو يوضع مقعد ليواجه النظارة ، الا اذا كان هناك سبب واضح يستدعى ذلك . ومن ناحية أخرى ، يجب ألا يوضع أى مقعد بحيث يواجه ظهره المتفرجين على فرض اتجاه ظهره الى الحائط الناقص من الحجرة - الا اذا كان هناك مبرر درامى صحيح يقتضى هذا الوضع . وفى اثاث حجرة المائدة ، يجب عدم وضع الكرسي فى أى طرف من خلفية المنصة ، فقط ، وراء المائدة ، ليكون من الأسهل رؤية الممثلين وسماع أصواتهم . فمن النادر أن تكون هذه هى الطريقة التى توضع بها المائدة فى أسرة متوسطة .

وفى « الفارس » ، أو أى اخراج نمطى آخر ، يجوز ترتيب الاثاث

والزخارف المعمارية بطريقة أكثر عرقية • ففي الفارس مثلا ، من المقبول جدا وضع الأرائك المتماثلة والمناضد المتشابهة والمصابيح المتجانسة فى جانبى المنصة المتقابلين بحيث تواجه مباشرة الجزء الأمامى من المنصة • كما يكون من المقبول ألا يكون بالمنصة سوى دكتين طويلتين بحيث تواجه كل منهما الأخرى تماما وتوضعان فى الجانبين المتقابلين من حجرة واسعة مزخرفة • أما فى الكوميديا الواقعية ، فلن يكون أى من هذين الترتيبين مقبولا ، اذ يعطى المشاهدين انطباعا عكس الانطباع الذى كانوا على وشك ان يروه فى المسرحية • أما فى الفارس ، فقد يعبر هذا الترتيب عن روح المسرحية ، كما يمد المخرج بمناطق التمثيل التى يريدها ، وبذا يكون مناسبا جدا •

الرسم التخطيطى لأرض المنصة Ground Plan

يتضح مما سبق ، أنه بما أنه على المخرج مسئولية تحديد المواقع التى تمثل فيها مناظره ، وكيفية تمثيلها ، اذن ، تقع على عاتقه أيضا مسئولية عمل الرسم التخطيطى الذى تتبعه تلك المناظر • على أن يبين هذا الرسم التخطيطى (الذى يطلق عليه أحيانا «تخطيط الأرض a floor plan ») بوضوح مواضع جميع الأبواب والنوافذ والبواكى والسلالم والمدافىء التى بأسفل المداخن ، وقطع الأثاث الرئيسية (انظر شكل ٥ - ٢) • كما يجب ألا يحاول بيان ألواح المناظر ، ولا ورق الحوائط أو الستائر أو الصور أو ما الى ذلك •

يجدر بالمخرج ، عند تخطيط المنصة ، أن يستشير مصمم المناظر ، ليمسئق بتجاربه وخبرته • فإذا اختلف رأياهما ، عمل برغبته المخرج • ويمكنه ، فقط ، أن يبين الأهمية الدرامية لموضع الباب الرئيسى لحجرة ما فى المنطقة الخلفية الوسطى ، وأن يوضع الوطيس فى المنطقة الأمامية اليمنى ، أو أن تكون هناك تخريجة فى الحائط الأيسر لتوضع بها قطعة أثاث ضرورية • وبالمطيع ، اذا استطاع مصمم المناظر اقناع المخرج بأن تخطيطه غير عملى من الناحية المعمارية ، أو أنه سيحدث تعقيدا لا داعى له فى مسألة الإضاءة ، أو أنه سينتج عنه منظر مختل التوازن أو غير جذاب ، عندئذ فقط قد يجد المخرج لزاما عليه أن يعيد النظر فى تخطيطه •

وإذا لم يقتنع المخرج بأن تخطيطه غير عملي ، فلا بد من الاصرار على اتباع هذا التخطيط . وعلى أية حال ، فالمخرج هو الشخص الذى سيكون عليه تنفيذ التخطيط ليفي بجميع الأغراض .

الممثلون The Actors

يتألف المكون الثالث والأخير من وسائل الاخراج ، من الممثلين . فكما ان المصور يستعمل الألوان ، ويستعمل النحات الصلصال ، والممثل الأصوات ، كذلك يستخدم المخرج الممثلين . وهؤلاء دائمو التغير . وأحيانا يكون هؤلاء الممثلون ما يثير الغضب ، وأحيانا كثيرة ، يثيرون الایحاء وبذا يعدون من مكونات وسيلة الاخراج البالغة التعقيد . والى درجة كبيرة ، يكون الممثلون مصدر كل من الخيال والاحباط المقطور عليهما عمل المخرج .

ولتحقيق أحسن النتائج ، يجب على المخرج أن يبذل قصارى جهده فى حسن معاملته لمثليه . فيجب ألا يعتبرهم مجرد دُمى تحرك فوق خشبة المسرح أمام خلفية من المناظر . كما يجب عدم اعتبارهم أصواتا تنطق بما كتبه لهم المؤلف المسرحى . يجب اعتبارهم فنانيين بكامل حقوقهم التى يستحقونها عن جدارة . وينبغي تشجيعهم على العمل كفنانين .

يعتبر الفنان دوره اختبارا فنيا ، عبارة عن مسألة من مسائل الجمال الفنى يجب عليه حلها . فيحاول كشف أعمق أسرار الشخصية التى يمثلها . ثم يحاول ، من خلال الحركات والاشارات الصامتة والتلحين الصوتى ، أن ينقل ما اكتشفه الى المشاهدين .

إذا لم يعتبر المخرج الممثلين فنانين ، وإذا لم يظهر لهم الاحترام اللائق بهم ، وإذا لم يمكنهم من نقل خيالهم الفنى الى الشخصية التى كلفوا بتمثيلها ، أو إذا طلب أن يطابق تمثيلهم بالضبط الفكرة التى كونها من قبل عن كيفية تمثيل الشخصيات ، فانه يقيم سدا منيعا بينه وبين أغزر مصادر الابتكار والایحاء التى بين يديه ، وعندئذ يحتمل أن تبدو أخراجاته ، وهى تسير فى سهولة وتماسك ، تبدو عديمة الحيوية . وستفتقر هذه الاخراجات الى الحية والحماس اللذين قد يكسبها اياهما الممثلون غير المقيدين .

اذن ، فمهمة المخرج ليست خنق الخيال الابتكارى لمثليه ، بل تشجيع ذلك الخيال . وليست لتحديد أو لتقييد اكتشافاتهم وإنما لمدها ، وليست لافساد ثقتهم بأنفسهم أو الاقلال منها ، بل للعمل على زيادتها . يجب أن يكون هدف المخرج مساعدة كل ممثل فى الاسهام بأقصى قدر من الجهد فى النهوض بالاعراج .

ولو أن وظيفة المخرج تختلف عن وظيفة الممثل ، فكلاهما يرمى الى هدف واحد - هو الحصول على أفضل اعراج ممكن لمسرحية يعينها فى ظروف معينة . فوظيفة المخرج تحديد الهدف وتوجيه ارشاداته التى توصل الى بلوغ ذلك الهدف . ووظيفة الممثل اتباع الارشادات دون أن تثبت فيه الجبن أو تمنعه من الاسهام الفريد فى الوصول الى الهدف .

وبالطبع ، تقع على المخرج مسئولية لاتقع على الممثل . فنظرة المخرج فكرة كلية ، ونظرة الممثل فكرة جزئية . اذن ، يجب على المخرج أن يصر على أن تكون فكرة الممثل عن دوره فى اطار الفكرة الكلية للاعراج التى كونها المخرج ، على ألا يتسرب اليها أى التواء أو تأكيد زائد . ورغم ضرورة تشجيع الممثل على تكوين دوره لكى يسهم كاملا فى الصورة الكلية للمسرحية ، فيجب عدم السماح له بالتمادى الى أبعد من ذلك . يجب ألا يسمح له باطالة دوره للوصول الى أهمية غير مناسبة ، ولا أن يجعله الى درجة لاتلائم الأدوار الأخرى ، فيحدث عدم توازن بالاعراج الكلى ، ويطغى على الشخصيات الأخرى ، ويسبب الاخلال بالقيم الدرامية . فالممثل ، كمصمم المناظر ، ومصمم الملابس ، ومصمم الأضواء ، يجب تشجيعهم على الاسهام بكامل طاقاتهم ، فى الاعراج ، على ألا ترجع كفة الاعراج فى ناحية ما أو فى النواحي الأخرى .

هذه الحاجة الى كل من التشجيع والكبح ، وضرورة فتح العين والذهن عند عمل الترتيبات ، هى ما تجعل مهمة المخرج بالغة التعقيد ومبهجة بغير حدود . لا يسمح موقف المخرج له بالتفكير فى مظاهر عمله هذه . ومع ذلك ، يجب أن يسيطر المخرج على القواعد الأساسية لمهنته - وهى : تكوين الصور المسرحية ، وحركة ممثليه وعملهم ، واستخدام أصواتهم وأجسامهم لنقل التنوع غير المحدود فى العواطف والفروق الطفيفة للأفكار الكامنة فى المسرحية ، الى المشاهدين . وهذه القواعد الأساسية التى تتألف فيها فكرة المخرج ، ستكون موضوع الأبواب القليلة التالية .

الباب السادس

تكنية المخرج

صورة المنصة The Stage Picture

التكنية هي الطريقة التي يستعمل بها الفنان ادواته ومواد وسيلته في حل مشاكله الفنية والحصول على اثاره المرجوة . وبما أن المسرح ملتقى جميع الفنون ، فهناك عدد من مختلف التكنيات يسهم في كل اخراج مسرحي . فاولا ، هناك تكنية مؤلف المسرحية ، ثم تكنية كل من المخرج والممثل ومصمم المناظر ومهندس الضوء ومصمم الملابس . يعمل كل من هؤلاء الفنانين بادوات ومواد متباينة ، ويتعرض لقيود وحدود شتى ، ويجهد نفسه في حل مشاكله الفنية . وفي الوقت نفسه ، يحاول جميعهم الوصول الى هدف عام يشترك الجميع في تحقيقه - وهو الاخراج الذي يبدو واقعا الى اقصى حد ، للمسرحية ، وأعظم الاخراجات تماسكا وتأثيرا قدر المستطاع .

يختص هذا الباب والابواب الاربعة التالية ، اساسا ، بتكنية المخرج - أي بالكيفية التي يستخدم بها الادوات والمواد التي لديه ، للحصول على اثار فريدة وعلى الصورة الكلية التي قررها لتكون عليها المسرحية .

لتكنية المخرج مظهران اساسيان : بصرى visual وسمعى aural - وهما ما يراه المشاهدون ويسمعونه . فيتحدد ما يراه المشاهدون الى درجة كبيرة ، بالكيفية التي يضع بها المخرج ممثليه ويحركهم فوق المنصة ، وما يسمعه المتفرجون هو أولا ما يقوله الممثلون وكيف يقولونه . ولنتناول أولا ، ما يراه المشاهدون .

« صورة المنصة stage picture » هي ما يراه المشاهد في أية لحظة معينة أثناء التمثيل . وبطبيعة الحال ، لاستمر هذه الصورة ثابتة لمدة طويلة ، وانما تتغير باستمرار ابان تقدم عرض المسرحية . ومع ذلك ، فالمطلوب ، مؤقتا ، هو أن « نجمد الاطار freeze the frame » - أي نتأمل صورة المنصة على انها صورة ثابتة - كي نبين الخصائص التي يجب أن يتصف بها ، والتي يجب أن يتصف بها . ويمكن جمع هذه الخصائص تحت عنوان التكوين الفني ، وتكوين الصورة .

التكوين الفنى Composition

التكوين الفنى هو تصميم صورة المنصة أو نمطها ، ويشمل : الممثلين وملابسهم ، والمناظر ، والأضواء • وبالطبع ، من الضروري أن يلم المخرج بكل هذه العناصر • ولكنه يختص أولا وقبل كل شيء بالممثلين ، أما كأفراد أو فى مجموعات ، وطريقة أوضاعهم على المنصة •

اذ اشتملت الصورة ممثلا واحدا أو اثنين أو ثلاثة ، فلا تشكل صورة المنصة موضوعا ذا أهمية كبرى • فيمكن تمثيل المنظر فوق منطقة واحدة وعندئذ يغمض المشاهدون أبصارهم تلقائيا عن المناطق غير المستعملة من المنصة • وفى هذه الحالة ، يكون اهتمام المخرج بالكيفية التى يبدو بها المنظر امام المتفرجين ، أقل من اهتمامه بالأصوات •

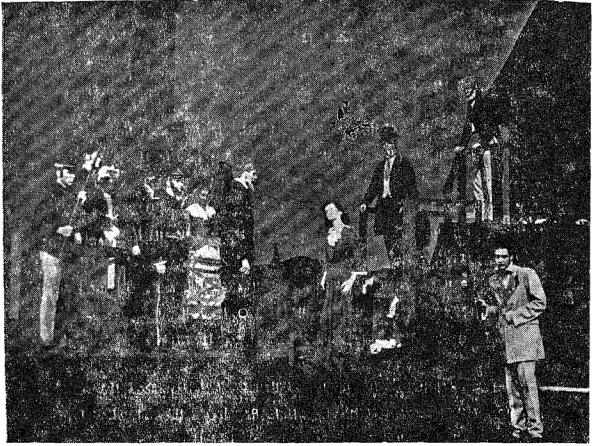
عند استعمال المنصة كلها أو الجزء الأعظم منها ، يكون التكوين الفنى موضع اهتمام بالغ ، ويصبح المخرج عرضة لنفس قوانين الجمال الفنى كأي فنان بيانى • ويجب أن تكون لصورة منصته نقطتان أو أكثر للتأكيد ، كى تعطيها شكلا ونظاما • يجب أن تكون الصورة ثابتة فى مكانها ، كما يجب أن تكون متوازنة لتلقى بمتطلبات المشاهد من الجمال الفنى غير الواعى • يجب أن تعبر عن حالة تناسق مع الروح الأصلية للمسرحية • كما يجب أن تكون ذات تنوع — فى داخلها هى نفسها ، وفى الصورة التى تليها — لتجعلها ممتعة بصريا • (وللتمثيل على هذا ، أنظر التجمع فى مسرحية « ظل نجم ») •

Emphasis

التأكيد

ربما كانت الخاصية الوحيدة البالغة الأهمية فى أى تصميم بيانى ، هى التأكيد المعتبر أهم عامل فى التكوين الفنى لصورة المنصة •

هناك أسباب عملية صحيحة لذلك • فإذا لم تؤكد الشخصيات الصحيحة ، فلن يعرف المشاهدون شيئا عن الشخص الذى يتكلم ، أو الذى يتوقع أن يتكلم • فعندما لا يكون فوق المنصة سوى ثلاثة أو أربعة أشخاص ، فلن يكون هذا ، بطبيعة الحال ، أمرا ذا بال • أما اذا كان فوقها ستة أو



(شكل ٦ - ١)

ثمانية أو عشرة أو اثنا عشر شخصا ، صارت المشكلة أكثر صعوبة • فإذا لم يؤكد الأشخاص الذين يقولون معظم الكلام ، فقد يقضى المشاهدون نصف وقتهم فى محاولة معرفة من المتكلم • وفى أثناء هذا ، يضع منهم الكثير مما يقال ، فتكون النتيجة عرضا مربكا ومتفرجين مرتبكين •

كذلك ، هناك أسباب قوية من ناحية الجمال الفنى لهذا التأكيد • فالتكوين الفنى الذى يكون كل دور فيه مؤكدا بنفس درجة تأكيد غيره من الأدوار ، يغدو ممثعا « كورقى الحائط » • فعندما تنتظر العين الى أى تكوين بيانى (شكل ٦ - ١) ، فإنها تبحث تلقائيا عن النظام • غير أن هذا النظام لن يوجد الا اذا نظم التكوين حول تأكيد نقطة واحدة أو أكثر • فإن لم ترتب الأدوار التابعة بحيث تؤكد ادوارا معينة هامة ، افتقر التكوين الى التماسك وصار عرضة للتفكك •

اذن ، فالتأكيد ضرورى فى التكوين الفنى لأسباب عملية وأخرى من ناحية الجمال الفنى . ولكى يحصل المخرج على التأكيد فى صورة منصبة ، يمكنه استخدام : موضع الجسم body position ، والمستوى level والمنطقة ، والفضاء أو المسافات space ، والتكرار أو التقوية ، والتناقض contrast ، والتركيز focus . وبالإشتراك مع مصمم المناظر ومصمم الملابس ومصمم الضوء ، يمكنه الحصول على الألوان والأضواء أيضا . لاحظ ، كم من هذه الوسائل استعمله المخرج فى مسرحية « ظل نجم » .

وضع الجسم Body Position

يلزم دراسة « مواضع الجسم » التى يتخذها ممثل فوق المنصة من ناحيتين (من وجهتى نظر) : الممثل بالنسبة الى المشاهدين ، والممثل بالنسبة الى غيره من الممثلين الموجودين معه فى نفس المنظر .

يستطيع الممثل أن يتخذ خمسة مواقف أساسية بالنسبة الى النظارة حسب قوتهم النسبية (أى القدرة على جذب انتباههم) . وهذه المواقف هى :
الامامى الكامل full front (وهو اقواها) ، وثلاثة أرباع الامامى ،
profile ، وثلاثة أرباع الخلفى، والخلفى الكامل full back ،
(وهذا اضعفها) . ومع ذلك ، فليست هذه العناصر مطلقة . انها صحيحة ، فقط ، طالما كانت جميع العوامل الأخرى محايدة . فعند استعمال المنطقة أو المستوى أو الفضاء ، أو أى عامل آخر ، للحصول على التأكيد ، فإن أحد المواقف المسمى موقفا ضعيفا ، قد يثبت أنه أقوى من موقف معروف بأنه موقف قوى . فمثلا ، الشخص الواقف مديرا ظهره تماما الى المشاهدين وهو واقف وحده فوق مصطبة فى المنطقة الخلفية الوسطى من المنصة ، ربما كان أقوى من أى شخص آخر فوق المنصة مهما يكن موضع جسمه . ولوازنة الموضع الضعيف للجسم ، فإن الشخص الواقف فى المنطقة الخلفية الوسطى ، يأخذ المستوى والفضاء والمنطقة والتناقض لتعمل من أجله . وبمعنى آخر ، يمكن تغيير قوة وضع الجسم وضعفه ، تغييرا واضحا باستخدام الوسائل الأخرى للحصول على التأكيد .

ومع ذلك ، فلأسباب عملية ، قلما يوضع الممثل وظهره كله متجه نحو المشاهدين ، غير أن هذا يحدث لغرض الحصول على آثار خاصة ، فحسب . فالتمثل المتجه بظهره الى المتفرجين ، يجد صناعية في جعل المشاهدين يسمعون كلامه - اذن ، فوضع الجسم ، الذي يمكن أن يتخذ الممثل ، مقيد بشدة بحاجة المشاهدين الى سماع ما يقال .

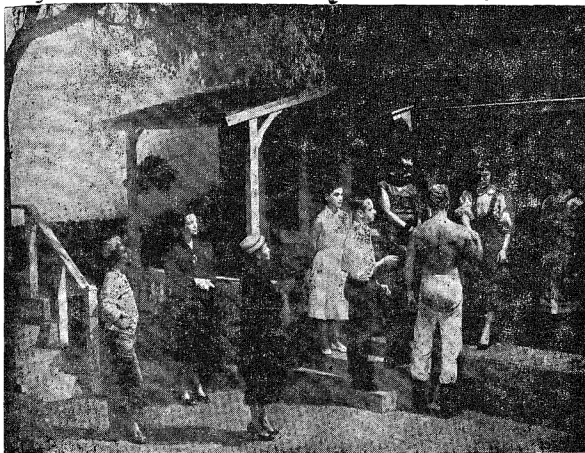
كذلك تتحدد المواقف الممكنة لتمثل بواسطة علاقته بغيره من الممثلين الواقفين معه على المنصة . ففي التراجيديا الكلاسيكية أو في المسرحية التعبيرية أو في الفارس الحديثة ، قد تكون الوقفة الأمامية الكاملة والممثل يتحدث مباشرة الى المتفرجين ، مقبولة تماما . أما في الكوميديا الواقعية أو في الدراما ، فلن تكون مقبولة . لا بد أن تكون هناك علاقة بين هذا الممثل وغيره من الممثلين الآخرين الموجودين معه في نفس المنظر . فإذا وقف في الوضعية الأمامية الكاملة وخاطب المشاهدين مباشرة ، شرد ذهن المشاهدين عن تصديق المنظر ، وربما لم يصدقوا المسرحية نفسها ، ان يفسد ذلك خداع الالحاء بالحقيقة . اذن ، يتحتم على المخرج أن يتأكد ، عند استعمال وضع الجسم للحصول على التأكيد ، من أنه لا يتعرض لشعور المتفرجين نحو ما هو مناسب لأسلوب المسرحية أو للشخص موضع التأكيد .

المنطقة Area

سبق أن ناقشنا في باب سابق القوة النسبية لختلف مناطق المنصة . ولكي نستخدم هذه المناطق لغرض التأكيد ، يجب أن يضع المخرج في ذهنه أن قوتها أو ضعفها ، كما هي الحال في أوضاع الجسم ، يمكن تعديلها بعوامل أخرى كالمستوى والفضاء والتناقض والتركيز ، كما يجب عليه أن يتذكر أن استخدام منطقة بعينها (كالمنطقة الأمامية الوسطى مثلا) مرات كثيرة للحصول على التأكيد ، يحتمل أن يبسودو على وتيرة واحدة أمام الجمهور . وبمعنى آخر ، ينبغي له أن يلجأ الى التنويع قدر الامكان في استخدامه للمناطق ، فيستخدم طرقا أخرى عند اللزوم لغرض التأكيد .

المستوى Level

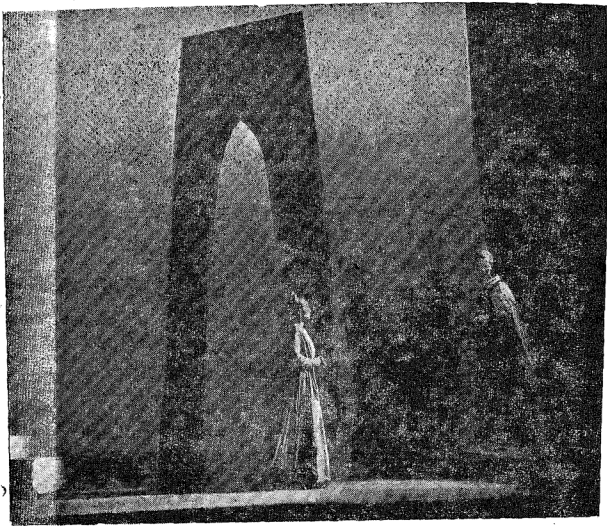
يكاد ارتفاع المستوى الواقف فيه الممثل على المنصة ، يعمل دائما على



شكل ٦ - ٢ النزعة ، تأليف وليام انج انتاج مسرح لثل بننسولا بسان مايتو
بكاليفورنيا ، اخراج روبرت براونر وصمم المناظر سام رولف .

زيادة تأكيد هذا الممثل . لأنه يمكن أن يكون استعمال المستوى في صورة
سلام أو مصاطب ، ذا فائدة للمخرج بطرق شتى . فيمكن استعماله لبناء
مدخل عندما يرى المخرج أن المدخل سيعطى قدرا كبيرا من الأهمية . كما
يمكن استعماله لتقوية ممثل سيلقى خطبة طويلة في منطقة ضعيفة . ويمكن
استخدامه لتقوية منظر تستدعي الأسباب الفنية تمثيله في منطقة ضعيفة .
وكذلك يمكن استعماله لغرض التنوع حيث تكون صورة المنصة غير
ممتعة .

لا يشير المصطلح « مستوى » الى استخدام السلام والمصاطب
فحسب ، بل يشير أيضا الى مواضع الممثلين بعضهم بالنسبة الى البعض



(شكل ٦ - ٣)

الآخر • فمثلا ، الممثل الواقف أكثر تأكيدا من الممثل الجالس • والممثل الجالس أكثر تأكيدا من الممثل المتكى • وهذا بالطبع ، مع افتراض تساوى كل العوامل الأخرى • فإذا كان الممثل الواقف واحدا من كثيرين ، بينما الممثل الجالس هو الوحيد الجالس ، كان الجالس أكثر تأكيدا - ليس بسبب المستوى ، وإنما بسبب التناقض •

Contrast

التناقض

كثيرا ما يستعمل التناقض لتعديل أو لعكس اثر وسيلة من وسائل

التأكيد الأخرى • بالإضافة الى تعديل آثار وضع الجسم • فمثلا ، اذا اصطف جميع الممثلين فى المنصة وجوههم متجهة تماما الى المشاهدين فيما عدا واحدا يدير ظهره اليهم ، كان هذا الممثل هو المؤكد • فرغم وضع جسمه الضعيف ، فان التناقض بينه وبين الممثلين الآخرين حاد لدرجة أنه يغدو مؤكدا تلقائيا • (لاحظ الشاب الواقف فى منظر من مناظر مسرحية «رحلة» ، مثلا) •

كذلك اللون عامل من عوامل التناقض • ففى المسرحية الجيدة الاخراج، يحاول مصمم الملابس ، طبيعيا ، ايجاد خطة لونية تعكس القيم الدرامية ، وعلاقات الأشخاص بعضهم ببعض ، والاهمية النسبية لمختلف الأشخاص • وأحيانا يستطيع المخرج ، عن طريق استعمال التناقض ، أن يحصل من الالوان على التأكيد الذى لم يمكنه الحصول عليه بأية طريقة أخرى • فمثلا ، فى المنظر الذى يرتدى فيه كل شخص ثيابا زاهية براقه ، اذا ارتدى شخص ثوبا قاتما ، صار مؤكدا ، بل وأكثر تأكيدا مما لو ارتدى أزهى ثوب •

وبمعنى آخر ، يمد التناقض المخرج بفرصة من احسن الفرص للحصول على المتعة والتنوع والمفاجأة فى صورة منصته • وعموما ، كلما كان التناقض شديدا كان التأكيد شديدا أيضا •

الفضاء Space

كذلك الفضاء يمكن أن يصير وسيلة فعالة للحصول على التأكيد • ولكن يجب استخدامه بحكمة • ففى غابر ائمنة المسرح ، عندما كان نجوم التمثيل يحكمون المسرح ، كان من الأمور الشائعة للممثل النجم أن يصر على الا يقترب أحد الممثلين المدعمن له على مسافة قريبة منه اثناء عرض تمثيلى • كان المفروض فيهم أن يمثلوا مناظرهم فى منطقة ، بينما يمثل هو فى منطقة أخرى • عادة فى المنطقة الامامية الوسطى • ومن الطبيعى أن هذا آثار صعوبات معينة فى مناظر الحب أو المبارزة أو الموت ، ولكن كان لأولئك النجوم حق، ان يعطى الفضاء تأكيدا • وإذا ما كنت تقصد التأكيد ، فالفضاء من خير وسائل الحصول عليه •

ومع ذلك فالفضاء البسيط يبدو مسافة طويلة ، ولا سيما فى الدراما الواقعية الحديثة • وليس من الضرورى فصل ممثل عن مجموعة بمساحة واسعة للحصول على التأكيد ، اذ يمكن تأكيده بمجرد مسافة فاصلة بسيطة عند استعمال وسائل التأكيد الأخرى ، كوضع الجسم والتركيز والتناقض • فتكون النتيجة صورة منصة أكثر امتاعا وأقل ظهورا ولن يشعر النظارة بأن المخرج قد خدعهم (ضربهم على رؤوسهم) •

التكرار Repetition

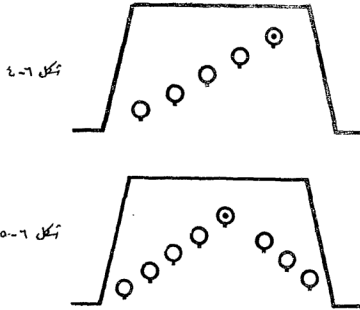
التكرار وسيلة من أكثر الوسائل دهاء لتأكيد إبراز الممثل • ويتألف عادة من تكرار خط • فمثلا ، الخط الراسى لجسم ممثل واقف ، يمكن تكراره فى الخطوط الرأسية لباب عال أو عقد arch (باكية) يقف فيه (أنظر المنظر المأخوذ من مسرحية ماكبث Macbeth) ، كما قد يكتسب التأكيد من مقعد عال أو عرش مرتفع يجلس فوقه الممثل ، أو يقف الى جانبه • وقد يؤكد بواسطة الممثلين الآخرين المصطلحين بحيث يكررون الخط السائد للممثل المراد تأكيده (أنظر المنظر المأخوذ من مسرحية « ظل نجم » شكل ٦ - ١) • فعند استعمال الممثلين لتأكيد شخص ، يجب ترك مسافة فضاء تفصل بينه وبين الممثلين المؤكدين له ، وتمنع عدم اعتباره من المجموعة ، فبمجرد انضمامه عضوا فى مجموعة ، يفقد أى تأكيد اكتسبه •

التركيز Focus

ربما كان التركيز أكثر وسائل الحصول على التأكيد استعمالا وأكثرها سوء استعمال • ويتألف التركيز ، ببساطة ، من ترتيب شتى عناصر التكوين الفنى ، بحيث تتركز العين على نقطة واحدة • ويمكن انجاز هذا ، اما بخط حقيقى أو بخط بصرى •

قد يتكون « التركيز بخط حقيقى Actual line focus » من صف من الممثلين يبدأ من المنطقة الأمامية اليمنى الى المنطقة الخلفية اليسرى مباشرة ، بحيث يكون الشخص الهام عند النقطة التى تقف العين عندها - وتقع عند

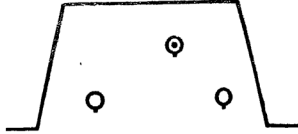
طرف الصف ، ناحية خلفية المنصة (انظر شكل ٦ - ٤) ، وقد يتألف من صفين من الممثلين يبدآن من أحد جوانب المنصة ويجتمعان عند الشخص المراد تأكيده (انظر شكل ٦ - ٥) . ومع ذلك ، فكلتا هاتين الطريقتين غير واضحة ، فلا تناسب ، مباشرة ، الدراما الواقعية الا اذا اخفيت بعناية فائقة .



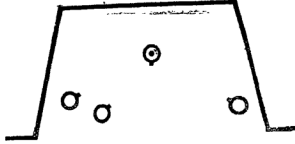
وكثيرا ما تستعمل طريقة المثلث للحصول على تركيز بالخط الواقعي . فيكون رأس المثلث هو الشخص المراد تأكيده (انظر شكل ٦ - ٦) . ولتحاشي الوتيرة الواحدة ، يمكن تنويع شكل المثلث ومساحته بطرق تكاد تكون لانهائية ويمكن نقل التركيز من شخص الى آخر ، بواسطة الخط البصرى .

ويحصل على التركيز بالخط البصرى ، بجعل الممثلين الواقفين على المنصة يوجهون التفاتهم الى الشخص المطلوب تأكيده (انظر شكل ٦ - ٧) . ومن الجلى ان هذه الطريقة ايضا قد تصير على وتيرة واحدة اذا استعملت بكثرة - وخصوصا اذا كان على المنصة عدد كبير . فاذا نقل كل فرد على المنصة التفاته من شخص هام الى آخر ، تبعا لمتنقل الحاجة الى التأكيد ،

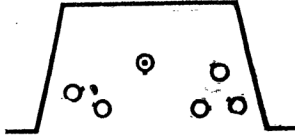
شكل ٦-٦



أخذ التجمع يبدو كحشد متجمع عند مباراة للتنس • ولاجتباب هذا الأثر ،
يجب كثرة استعمال التركيز المضاد ، قدر الامكان •



ويتألف « التركيز المضاد counter focus » من جماعة مختارة من
الممثلين يركزون التفاتهم على ممثلين آخرين غير مؤكدين • ويركز هؤلاء
التفاتهم ، بدورهم ، على ممثلين هاميين (انظر شكل ٨ - ٦) • وبالطبع ،
يجب اعداد بعض الدوافع فى حالة المسرحيات الواقعية - وهى مسرحيات
الحب والكراهية والفضول والموافقة والهياج • أما فى الدراما الكلاسيكية
أو فى الاخراجات النمطية أو التنسسية ، فليست الدوافع ضرورية بهذا
القدر • وإذا استخدم التركيز المضاد بحكمة فقد يزداد فى تأكيد الشخص
المراد تأكيده ، بدل من اضعافه • وانه ، على الأقل ، يزداد فى متعة التكوين



الفنى ويمنع المنظر غير اللائق الذى تدور فيه جميع الرؤوس معا ، من أحد المتكلمين الى الآخر ، ثم ترجع بالعكس .

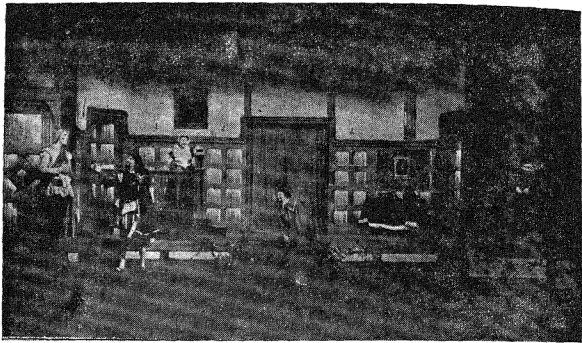
الألوان والضوء Color and Light

يحقق المخرج أحيانا بالألوان والضوء ما لا يستطيع تحقيقه بآية وسيلة أخرى من وسائل الحصول على التأكيد . ويجب ألا يكون استعمالها واضحا ولا صارخا وذلك لكى يكونا فعالين . فمثلا ، فى مناظر التجمعات الكبيرة ، تكون الألوان من الأمور بالغة الأهمية فى تأكيد عدد من الأشخاص الهامين ، والتفرقة بينهم . وبالطبع ، يغدو مصمم المناظر مساعدا عظيم النفع . وفى الحالات الأخرى ، قد يحتاج المخرج فجأة الى تأكيد شخص لم يكن ملحوظا فى الجزء الأول من المنظر ، وعندئذ يثبت مصمم الأنوار مساعدته . فيوسعه عمل الترتيبات اللازمة لجعل النور فى منطقة معينة يزداد قوة قبيل اتجاه التفات المشاهدين مباشرة ، على هذا الشخص الذى صار هاما فجأة . كذلك يمكن بناء مدخل بنفس الطريقة . فيمكن زيادة النور عند الباب دون أن يلحظ المشاهدون ذلك ، قبل أن يدخل الشخص الهام مباشرة . بعد ذلك يمكن نقل التأكيد الى المدخل ، بحركة أو بإدارة الرأس .

مهما تكن وسيلة الحصول على التأكيد ، التى يستعملها المخرج - الألوان أو الضوء أو أية وسيلة أخرى - فيجب ألا يستعملها بصورة واضحة صارخة . وحتى لا يكون التأكيد الزائد خطأ جسيما مثل التأكيد الناقص ، فانه ينتج اخراجا جافا وواضحا . انه يفسد بعض المسرحيات تماما كمسرحيات تشيكوف أو هارولد بينتر ، وبينما يكون الانقصاد أقل وضوحا فى مسرحيات أخرى ،

التأكيد المتعدد النواحي Multiple Emphasis

عادة لا يكون تأكيد شخص واحد مشكلة صعبة أمام المخرج ، فهو كما رأينا يمكن الحصول عليه بعدة طرق . أما المشكلة الحقيقية فهى فى تأكيد شخصين أو ثلاثة أشخاص أو أربعة أو أكثر ، يتعرف المشاهدون على كل واحد منهم ، مباشرة ، عندما يأتى دوره فى الكلام . يحتاج هذا من المخرج



شكل ٦ - ٩ الكيمائي ، تاليف بن جونسون ، انتاج ممثلو دارت ماوث ، بكلية دارت ماوث ، اخراج هنرى ب وليامز ، صمم المناظر جورج و . شينهات ، تصوير ديفيد بيرس *

أن يكون صورة منصته بحيث لا يصير أى فرد فيها مفرط التأكيد ، بل يصير عدد كبير منهم متساوين فى التأكيد (كما فى النظام المدين فى مسرحية « الكيمائى القديم ») وعندما يلزم نقل التأكيد من شخص الى آخر ، فيمكن أن يتم ذلك بمجرد حركة أو انتقال فى وضع الجسم أو التركيز بواسطة الخط البصرى للممثلين الموجودين فى المنظر .

ففى المنظر الذى يتناقش فيه أفراد أسرة مكونة من سبعة أو ثمانية أفراد فوق المنصة - يتكلم كل منهم عندما يجد فرصة للكلام - فان مشكلة نقل التأكيد تصبح معقدة أمام المخرج ، فيتحم عليه أن يبذل قدراً كبيراً من العبقرية فى حل هذه المشكلة . يجب عليه أن يكون صورة منصته بحيث أنها ، تضم الأشخاص المؤكدين اللازمين لاعطائها شكلها ونظامها ، ولا يكون التأكيد قوياً على أى فرد منهم فلا يمكن نقله بسهولة الى الأشخاص الأقل تأكيداً . وبالطبع ، يحتاج هذا الى احساس عظيم بالتمييز . ينبغى للمخرج أن يفحص ويقدر الأهمية النسبية لمختلف الأشخاص الذين يتألف منهم المنظر ، ويحدد مقدار ونوع التأكيد اللازم لكل منهم . ثم يجب عليه



شكل ٦ - ١٠ القطار المصفح ، تأليف ايزفولد ايفانوف ، اخراج جلمور براون ، تصوير هيلر .

ان يحدد بالضبط كيف ينقل التاكيد الى كل شخص فى اللحظة التى يحتاج اليه فيها - عن طريق التركيز أو حركة الجسم أو الصركات الأخرى أو الصوت أو المستوى . ويجدر به أن يأخذ مذكرة بكل نقل تأكيد فى السيناريو الخاص به . وأخيرا ، يجب عليه أن يستعد لتعديل وضبط هذه القرارات التمهيدية أثناء البروفات ، إذ أن هذه قلما تتم كما يتوقع لها بالضبط .

وليس ت هذه المشكلة صعبة بهذه الدرجة فى مناظر التجمعات . فعادة ما يكون هناك شخصان أو ثلاثة أشخاص فقط مع شخص أو شخصين آخرين يجب سماع سطورهم . ومن المحتمل تأكيد ذوى الأهمية بالفضاء أو بالمستوى أو بالمنطقة أو بالتركيز أو بمجموعة من وسيلتين أو أكثر ، من هذه (ادرس المنظر فى مسرحية « القطار المصفح » ، مثلا) . فالأشخاص الأقل تأكيدا ، يمكن تأكيدهم بالفضاء أو بالتناقض أو بالتركيز أو ببعض حالات الألوان . كما يمكن وضعهم فى منطقة قوية ، الأمامية اليمنى أو الأمامية اليسرى . والحقيقة الهامة التى يجب أن يضعها المخرج فى ذهنه ،

هى أن يتوقع دائما وجوب تأكيد الأشخاص الثانويين ، والا ابتلعهم الزحام
فلا يستطيعون الاسهام بما كان يتوقع منهم فى ذلك المنظر .

أما مناظر المحاكم والعروش فلها مشاكل من نوع آخر . فغالباً
ما تنشأ المشاكل هنا من التضارب بين النظام العرفى والشائع لوضع الأثاث،
وبين مستلزمات العمل الدرامى . ففى حجرة العرش ، مثلاً ، يوضع العرش،
عادة ، فى المنطقة الخلفية الوسطى ، اذ المفروض فى الملك أن يكون أهم
شخص على المنصة . غير أن الملك ، فى بعض المسرحيات لا يكون هاما على
الاطلاق ، بل يكون مجرد متفرج فوق المنصة ، بينما يقوم أشخاص آخرون
بالعمل . وفى أمثال هذه الحالات يكون من الأمور غير العملية وضع الملك
فى أهم نقطة بالمنصة ، وبذا يضطر الأشخاص ذوو الأهمية الدرامية ،
عندما يخاطبونه ، الى أن يديروا ظهورهم للمشاهدين . وفى مثل هذه الحال

يجب نقل العرش الى أحد جوانب المنصة - ولو بالتضحية بقدر معين من
العظمة والرسميات - كى يمكن تأكيد الأشخاص اللززم تأكيدهم ليظهروا أمام
النظارة (أى ليستديروا نحوهم) عندما يخاطبون العرش .

والمشكلة فى مناظر قاعات جلسات المحاكم هى نفس المشكلة فى مناظر
قاعات العرش ، تقريباً . فمن الطبيعى أن يكون مقعد القاضى هو أكثر مظاهر
الحجرة تأكيداً ، وتلتف حوله معظم الاجراءات . ومع ذلك ، ففى بعض
المسرحيات قد يكون القاضى نفسه شخصية غير هامة نسبياً . فإذا وضع
مقعه فى المنطقة الخلفية الوسطى ، صار تأكيد الأشخاص ذوى الأهمية
الحقيقية مشكلة بالغة الصعوبة ، وكذلك اظهارهم عندما يتكلمون . والمشكلة
هى كيفية ترتيب المنظر حتى يمكن جعل الشاهد الموجود فى مقصورة
الشهود ، أو محامى الدفاع أو المدعى عليه ، أهم شخص على المنصة دون
المساس بفكرة المشاهدين السابقة عن نظام قاعة الجلسة فى المحكمة .

وبالطبع يحتاج هذا الى قدر كبير من العبقرية من جانب المخرج
ومصمم المناظر . ربما يمكن وضع كرسى القاضى فى أحد جوانب المنصة
أو فى الركن الخلفى الأيمن أو فى الركن الخلفى الأيسر ، أو يمكن تغيير
محور المنظر كله (يوضع على قطر المنصة) حتى يقل تأكيد كرسى القضاء
(انظر شكل ٦ - ١١) وهنا تبرز مشكلة ترتيب بقية الأثاث - ومقصورة

الشهود ومتناضد المحامين ومقصورة المحلفين ومساعد المتفرجين ان كان بالحكمة بعض منهم . يجب انجاز كل ذلك دون ازعاج شعور المشاهدين بملءمة الخطوط البصرية أو الوقوف فى طريقها .

وهنا ، كما فى كثير من المشاكل التى تقابل المخرج ، لا يوجد حل وسط . فعلى المخرج أن يحلل المنظر لمعرفة من من الأشخاص أكثر أهمية ، وأى اللحظات الدرامية أكثر أهمية أيضا ، وبعدئذ يصمم الرسم التخطيطى للمنصة كى يستطيع توجيه انتباه المشاهدين الى الموضوع الصحيح والى الشخص الصحيح ، فى الوقت المناسب .

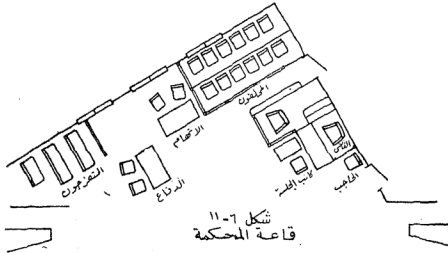
وعلى تقيض كاميرا الصور المتحركة ، لمشاهدى المسرح علاقة ثابتة بالممثلين الموجودين على المنصة . هذا أحد قيود الوسائل ، ولكن يجب عدم النظر اليها على أنها عقبة فحسب . كما أن هذه القيود تشكل تحديا . وكما هى الحال مع المصور أو النحات ، فان مركز المخرج كفنان يتعين ، الى حد كبير ، بمقدرته على التغلب على قيود وسيلته (أو انجاز معظمها) ، والحصول على آثاره المطلوبة ، بالرغم منها .

التوازن Balance

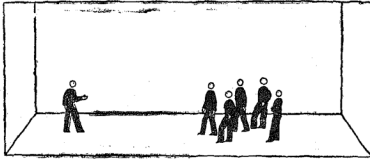
التوازن من وجهة نظر المتفرجين مسألة وزن ضد وزن . فعندما نستعمل المنصة بأكملها ، يميل المشاهد الى تقسيمها نصفين ، ويتوقعون أن يكون الوزن على الجانب الأيمن للمنصة مقاربا للوزن الموضوع على جانبها الأيسر . فإذا لم يتحقق هذا التوازن ، فمن المحتمل أن يقلق المشاهدون أشد إيلق ، أما بقصد ومن غير قصد .

ليس من الضرورى بذل الجهد لتحقيق توازن طبيعى مطلق أى يكون متساويا رطلا مقابل رطل . ومع ذلك ، يكفى منظر التوازن . وهكذا ، فان شخصا واحدا على أحد جوانب المنصة قد يوازن جمعا بأكمله على جانبها الآخر ، اذا وقف هذا الشخص على مسافة كافية من محور الارتكاز . (انظر شكل ٦ - ١٢) .

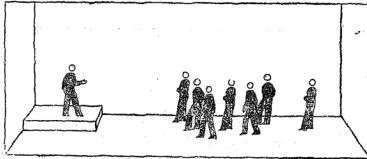
وإذا ذهبنا الى أبعد من ذلك ، فليس من الضرورى أن يصر المشاهدون على التوازن الطبيعى اطلاقا بل يرغبون كل الرغبة فى قبول ما يعرف باسم



توازن الجمال الفني • وهذا ، فى الواقع ، هو نوع التوازن الذى كثيرا ما يختص به المخرج •



وتوازن الجمال الفني ، الى حد كبير ، توازن تأكيدى ، أى موازنة شخص مؤكداً أمام شخص مؤكداً آخر ، أو مجموعة من الأشخاص • فعند السعى للحصول على توازن الجمال الفني ، يجب على المخرج أن يتذكر أن



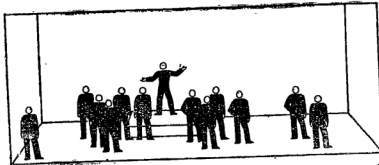
جميع الوسائل التي يستعملها « لتأكيد » شخص ، تعيره « وزنا » أيضا .
فهناك وزن في الفضاء ، ووزن في المستوى ، ووزن في وضع الجسم ، وفي
التناقض ، وفي الألوان . ويمكن استخدام التأكيد المكتسب بهذه الطريقة
لأحداث توازن جمال فنى ضد وزن ظاهرى أعظم موضوع على الجانب
الأخر من المنصة . (انظر شكل ٦ - ١٣) .

ومهما تكن طريقة الحصول على التوازن ، يجب أن تكون على غرار
صورة المنصة كلما استعملت المنصة بأكملها ، أو استعمل الجزء الأكبر
منها . ومن المفروض ، طبعا ، أن يكون منظر المنصة نفسه متوازنا ،
والا اضطر المخرج الى تعويض عدم توازنها عند تكوين صورة منصة .

الاستقرار Stability

الاستقرار خاصية أخرى من خصائص صورة المنصة الجيدة التكوين .
ولا يحتاج الى الاستقرار الا اذا أريد استخدام المنصة بأكملها .

يحصل على الاستقرار أساسا بمجرد تقصير الأطراف الخارجية
القريبة من المشاهدين حتى لا تبدو عاتمة الى الخارج وتصبح بعيدة قصية .
فاذا قام قائد مجموعة يخطب فيهم من مصطبة فى المنطقة الخلفية الوسطى ،
فإن الميل الطبيعى لسماعه أن يتجمعوا حوله وبالقرب منه قدر الامكان . ومع
ذلك ، فليس هذا عمليا من ناحية الجمال الفنى ، اذ ان صورة المنصة تميل
الى التقهقر ، ويميل المشاهدون الى أن يفقدوا اشتراكهم . وهذا ينطبق أيضا
على منظر المقهى ، اذا سمح لكل فرد بالتجمع عند « بار » فى المنطقة الخلفية
الوسطى . وبمعنى آخر ، ستتكشف الصورة ، وتتعلق بالنظارة فى جميع
الأوقات ، حتى ولو اضطر المخرج الى ابتكار دوافع للاحتفاظ ببعض ممثليه
عند الحافلات الأمامية للمنصة (انظر شكل ٦ - ١٤) .



شكل ٦-١٤ الاستقرار

المقالة Mood

يؤثر عدد من العوامل فى حالة منظر معين من مسرحية • وبعض هذه العوامل بصرى ، وبعضها سمعى ، وتشمل اللغة والقصة والعلاقات بين الأشخاص والمواقف والمناظر والأضواء والموسيقى والحركات وأعمال المنصة •

وتؤثر عوامل أقل فى حالة منظر معين للمنصة وتشمل ، فى أغلب الأحوال ، العناصر التى يستعملها المخرج لتكوين صورته ، والخط والكتلة والألوان • وكما سبق أن رأينا ، لهذه العناصر أثر على التأكيد والتوازن ، ولكنها متساوية الأهمية فى تقوية أية حالة يحددها المخرج للحالة السائدة فى منظر ، تقوية بصرية •

الخط Line

لا يكون الخط ، عادة ، واضحا جدا فى صورة المنصة ، وربما كان سبب ذلك أن معظم الناس لم يتعودوا البحث عنه • ولكنه موجود دائما فى مكان ما • فقد يكون موجودا فى جسم ممثل واقف منتصب القائمة فى وسط المنصة ، وقد يوجد فى رموس عدد من الممثلين واقفين فى صف واحد • وقد يكون فى شخص متكئ على سرير أو فى امرأة راكبة أمام صليب ، أو فى امرأة منحنية فوق أرجوحة طفل • وقد يوجد هذا الخط فى باب مرتفع ، أو فى نافذة عالية ، أو فى عقد (باكيت) أو فى عمود • وقد يوجد فى مائدة طويلة ، أو فى أريكة منخفضة ، أو فى مقعد طويل (دكة) والنقطة الهامة هى : سواء كان الراى مدركا لهذا الخط بوعى أو لم يكن مدركا له ، فإن عقله تحت الراعى (الباطن) مدرك له ومتأثر به •

وبالطبع ، لمختلف أنواع الخطوط تسميات عاطفية مختلفة • فمثلا ، تعطى الخطوط الأفقية احساسا بالاستكانة والهدوء والارتقاء • بينما تعطى الخطوط الرأسية القوية احساسا بالنبل والحيوية والطموح والعظمة • وتدل الخطوط المستقيمة عادة على القوة ومراعاة الرسميات والنظام والوقار • وتوحى الخطوط المنحنية بالوفاء والنعمومة والراحة وعدم مراعاة الرسميات • وتدل الخطوط المائلة (فى اتجاه قطرى المنصة) على القلق والشك والعصبية والتشاؤم •

ومن الطبيعى أن تضم صورة المنصة المعقدة ، بأية هيئة ، تضم كل نوع من الخطوط تقريبا . ومع ذلك ، ففي الصورة الجيدة التكوين ترجيح لنمط معين من الخطوط . وهذا الترجيح هو الذى سيسهم فى الحالة العاطفية السائدة .

الكتلة Mass

تختص الكتلة بالوزن الظاهرى - وليس بالوزن الحقيقى - لجسم أو فرد أو مجموعة من الأفراد . ومن الطبيعى أن يحمل الشخص من الوزن فى نفسه ، ولكن وزنه الظاهرى ، كما رأينا فى مناقشة التوازن ، يمكن زيادته بوضعه فوق مستوى أعلى ، أو بإعطائه فضاء أو بالباسه ثوبا أزهى لونا ، أو بوضعه بجانب عمود أو مقعد ذى ظهر عال ، وعندئذ يميل الى أخذ وزن الجسم القريب منه .

كذلك تختلف مجموعات الناس أو الحشود فى الوزن تبعاً لمكان وضعهم على المنصة وطريقة اصطفاهم . فالمجموعة الموجودة فى منطقة بخلفية المنصة ، تحمل وزناً أقل من تقس المجموعة إذا وضعت فى منطقة أمامية بالمنصة . والمجموعة الزاخرة بالتفاصيل - التركيز والتركيز المضاد والتنوع فى وضع الجسم - تحمل وزناً أكثر من مجموعة بنفس الحجم وذات تفاصيل أقل ، أو ليس بها تفاصيل بالمرّة .

كذلك تحتوى الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر . فالكتل الضخمة أو الجموع الضخمة، مثلاً، تعطى احساساً بالقوة والظلم والتهديد . بينما تعطى الكتلة الصغيرة المتناسكة ، شعوراً بالصلابة والقوة والعزيمة . ويوحى بالافتقار الى الكتلة ، بالضعف والتردد وعدم الفعالية . وهنا أيضاً، كما فى الخطوط ، يوجد أكثر من نمط واحد للكتلة . ورجحان نمط معين هو الذى يحدد الخصائص العاطفية لصورة المنصة .

الشكل Form

لا جدال فى أن الشكل يتعلّق بكل من الخط والكتلة والواقع أنه يمكن

اعتباره ، جزئيا ، مكونا من الخط والكتلة . فالشكل هو نمط صورة المنصة .
أى الحالة التى يرتب بها الممثلون الأفراد ليكونوا الصورة . ولما يكون
اعتبارا لمنظر ثنائى أو ثلاثى . ولا يصير الشكل عاملا الا عندما تكون صورة
المنصة جزءا من منظر جماعى .

ومع ذلك ، فعندما يكون الشكل عاملا ، فانه يكون ذا اعتبارات عاطفية
محددة . فالشكل المنتظم أو التماثل الذى تتساوى فيه الأبعاد بين الأفراد ،
ويكون كل منهم متوازنا مع الآخرين ، له خصائص الشكلية والنظام
والصلابة . أما الشكل غير المنتظم الذى يوزع فيه الأفراد على المنصة بنظام
مرتب ولكنه غير مقيس بعناية ، فله خصائص عدم الشكلية والارتخاء
والطبيعية . والشكل المشتت الذى ينتشر فيه الأفراد على المنصة دون خطة
موضوعة ولا خط مرتب ، له خصائص الاضطراب والفوضى وعدم النظام
(وحتى عدم النظام ، يجب ، طبعاً ، أن يخطط له كي يعطى الأثر المرغوب) .

اللون Color

اللون عنصر يشترك فيه كل من المخرج ومصمم المناظر ومصمم الملابس
ومصمم الأتوار . ومن المحتمل أن يكون اختيار الألوان شورى فيما بينهم أو
على الأقل يعلم المخرج وموافقته . وعلى أية حال يجب أن يلم المخرج تماما
بالخصائص البصرية والعاطفية للألوان ، اذا كان سيسعملها استعمالاً
فعالاً فى تكوين صورة المنصة .

وكما رأينا ، يمكن أن يكون اللون أداة نافعة عندما يحاول المخرج
الحصول على التأكيد أو التوازن فى صورة المنصة . وعموماً ، كلما كان
اللون أزهى ، بدا أكثر وزناً ، إذ للألوان الزاهية قدرة على جذب الانتباه
اعظم من قدرة الألوان المعتمة أو القاتمة على ذلك . هذا يجعل بالامكان ،
فى المناسبات ، استخدام ممثل واحد فى ثوب زاهى اللون ليوازن جميعاً
باكمله . وبالعكس ، عندما يكون جميع الممثلين الواقفين على المنصة لابسين
ثياباً زاهية الألوان ، فان ممثلاً واحداً فى ثوب قاتم ، يمكنه عن طريق

التناقض أن يحصل على التقات اعظم ، وبذا يحظى بأكثر وزن من الجمال الفني .

غير أن اللون يمكن أن يكون ذا فائدة أكثر من مجرد اعداد المخرج بوسيلة للحصول على التاكيد ، أو على موازنة صورة منصته . فللون أثر عاطفى اقوى مما للخط أو للكتلة أو الشكل ، على المشاهدين ، وبذا يسهم اسهاما بالغ الأهمية فى حالة صورة المنصة فالألوان الزاهية الحمراء والصفراء تبعث المرح والدفع والبهجة . أما الألوان الزاهية الزرقاء والخضراء فتفتقر بطبيعتها الى دفع الألوان الحمراء والصفراء وبهجتها . ولألوان الباستل ، عموما ، خصائص التعادل والسلبية وعدم الاستقرار ، فلا يمكنها اظهار حقيقة ايجابية بنفسها ، ولكنها ذات فائدة ، بنوع خاص فى تكوين خلفية المنظر . ولألوان القاتمة ، كالزرقاء والبنية والأرجوانية والرمادية خصائص الكآبة والعبوس والتشاؤم والخطر . وهذا هو السبب فى استعمال هذه الألوان ، عادة ، لفى الدراما والتراجيديا .

يجب ألا يمنع الالام بالخصائص العادية للألوان فالمخرج ، أو أى فنان مسرحى آخر ، من اجراء التجارب للحصول على اثار أخرى . فاحيانا ، يمكن الحصول على أثر درامى عال باستعمال الألوان بطريقة عكس الاستعمال العادى مباشرة . فان هيدا جايلر Hedda Gabler فى ثوب زاه أحمر ، قد تكون أعظم تأثيرا من هيدا مرتدية ثوبا بنيا أو أرجوانيا مقبضا للنفس . وأخيرا ، استعمل الأغارقة ثيابا زاهية الألوان ، فحصلوا على أثر طيب ، حتى فى اشد تراجيدياتهم المخزنة .

التنوع Variety

قال دزرائيلى Disraeli : « التنوع أبو المتعة » . وليس قوله هذا صحيحا ، بالمعنى الحرفى ، فى أى مجال أكثر مما هو صحيح فى المسرح . يذهب الناس الى المسرح طلبا للمتعة أو للتسلية أو الثقافة أو الوعظ أو التظاهر أو ليتعلموا النبيل أو لاثارة عواطفهم أو لالاحياء اليهم . ولكنهم لا يذهبون اليه طلبا للمعضيقة والملل . فلن يطيق أحد التوتيرة الواحدة فى القصة أو فى المناظر أو التمثيل أو الاخراج .

تتطبق هذه القاعدة على صورة المنصة ، كما تنطبق على أى شيء آخر .
فيجب على المخرج أن يبذل جهده للحصول على التنوع قدر الإمكان فى كل
مظهر من مظاهر التكوين الفنى : التوازن والاستقرار والحالة والتأكيد ،
ولا سيما التأكيد للحصول على ذلك . وهناك عدة أمور بسيطة يجب على
المخرج اتباعها .

فأولا ، يجب عليه أن يتأكد من أن الرسم التخطيطى للمنصة قد وضع
بحيث لا يصعب الحصول على التنوع . وهذا يعنى أن يكون بهذا الرسم
أكبر عدد مستطاع من مناطق التمثيل ، حتى لا يضطر الى تكرار استعمال
منطقة أو منطقتين مرات ومرات . ويعنى أنه يجب عليه أن يستفيد من
المستوى قدر الإمكان - ليس فقط فى صورة درجات سلم أو مصاطب ، بل
وفى صورة مقاعد ومناضد ومقاعد بغير ظهر وكراسى (فوتيل) ووسائل
على الأرض وغير ذلك من الأشياء ليجلس عليها الممثلون أو ليقفوا عليها
أو ليرقدوا فوقها . ويعنى هذا أيضا أنه يجب ترتيب الرسم التخطيطى
للمنصة بحيث يستطيع تكوين صورة منصته فى أكثر من مستوى أو مستويين
بالمنصة . وبينما الصور الضحلة قد تكون ملائمة فى المسرحيات الشكلية
جدا ، ففى معظم الأحوال سيحتاج المخرج الى الحصول على أكبر قدر من
العمق فى صورة منصته .

ليس الرسم التخطيطى الجيد الأفكار كافيا وحده لضمان التنوع فى
صورة المنصة . يجب أن يستعمل المخرج كل ما لديه من وسائل بوعى
وبخيال للحصول على التأكيد والتوازن والاستقرار والحالة . ويجب عليه
أن ينوع باستعماله للممثل للحصول على التأكيد بين المجموعات
الصغيرة . وفى الوقت نفسه ، يجب عليه أن يغير من ميسول ممثليه الى
الوقوف صفوفا فوق المنصة فى خط مستقيم . يجب عليه أن يكبح ميسول
بعض الممثلين الى تمثيل كل منظر الى المخرجين مباشرة . كما يجب عليه
أيضا أن يصحح ميسول الممثلين الآخرين الى تمثيل كل منظر بإدارة ثلاثة
أرباع ظهورهم بعيدا عن المشاهدين كذلك ينبغي استعمال التركيز لتوجيه
التفاهيم الى أكثر الأشخاص تأكيدا . كما يجب عليه أيضا استعمال التركيز
المضاد ليخيف الى صورته تكويننا ومتعة . ويجب عليه فى مناظر المجموعات
الكبرى أن يبتعد عن الاستعمال الزائد للفضاء والمستوى لتأكيد عمليته

الأوائل ، وأن يستعيز عنها كلما كان هذا ممكنا ، بالتناقض أو بالتقوية
أو بالألوان أو بالخط .

ما أن يستوعب المخرج تكنيته لتكوين صورة منصته بمهارة وخيال
وتنوع ، حتى يصير مستعدا لدراسة المظهر الآخر لصورة النص ، وهو :
تكوين الصورة .

Picturization

تكوين الصورة

كما أن التكوين الفنى يشير الى نمط صورة النص ، فان تكوين
الصورة هو التمثيل البصرى ، دون حركة ولا حوار للعلاقات بين الأشخاص
وتطورات القصة والمحتويات العاطفية للمنظر . انه التفسير البصرى
دون حركة ولا حوار للعلاقات بين الأشخاص وتطورات القصة والمحتويات
العاطفية للمنظر . انه التفسير البصرى للمعنى الكامن فى سطور المسرحية
(لاحظ العلاقات المصورة فى مسرحية « ظل نجم » ، شكل ٦ - ١) .

ان تكوين الصورة ، على عكس التكوين الفنى ، عامل هام ، بغض
النظر عن عدد الأشخاص الموجودين على النص . ومن وجهة نظر المخرج ،
فان تصوير شجار العاشقين هو بالضبط فى نفس أهمية تصوير التلاحم بين
جيشين ، فى ميدان القتال . وقد يكون بنفس الصعوبة أيضا .

وبالطبع ، كل صورة منصية جزء من منظر . والمنظر - بحسب استعمال
الفرنسيين لهذه الكلمة ، أى المنظر الفرنسى - يختص عادة بفكرة واحدة ،
أو بتطور هام واحد فى قصة ، أو بتكوين علاقة هامة واحدة بين الأشخاص .
وكثيرا ما يبدأ المنظر ، ولو انه ليس من الضرورى أن يبدأ ، بدخول أو
بخروج شخص واحد ، وينتهى بدخول أو بخروج شخص آخر .

قد يستمر المنظر مدة دقيقتين أو ثلاث أو خمس أو عشر دقائق ،
يضطر المخرج خلالها الى أن يكون ويصور عددا من الحركات الفردية .
ويتجدد هذا العدد تبعا لسرعة تطور التمثيل أو تغير العلاقات بين
الأشخاص .

وقبل أن يدمج المخرج معنى فى صورة النصبة يجب عليه ، أولا بالطبع ، أن يفهم معنى المنظر ككل • ولكى يفهم معنى المنظر ، عليه أن يفهم غرض المؤلف فى وضع ذلك المنظر فى المسرحية • ماذا ينتظر أن يحق ذلك المنظر ؟

ومن الجلى ، أن هذا يحتاج الى تحليل كثير • يجب أن يدرس المخرج المنظر بالنسبة الى المسرحية كلها • يجب أن يعرف بالضبط ، الى أى حد تقدم التمثيل فى اللحظة التى يبدأ فيها المنظر • ويجب أن يعرف بالضبط أية علاقات توجد بين الأشخاص المشتركين فى المنظر • ويجب أن يعرف ماضى كل منهم ودرجة ثقافية ومركزه الاجتماعى • ثم يجب عليه بعد ذلك أن يقرر الى أى حد يجب أن يتقدم التمثيل اثناء مدة المنظر ، ومقدار التغير الذى يجب أن يحدث فى العلاقات بين الأشخاص •

وما ان يقرر المخرج محتويات المنظر نفسه ، حتى يستطيع تقرير محتويات اللحظة التى ينوئ تصويرها • ولن يستطيع تصوير هذه اللحظة الا بعد أن يحدد محتوياتها العاطفية •

اللغة البصرية Visual Language

يتم تكوين الصورة ، أساسا ، باستخدام لغة قديمة قدم البشرية نفسها ، ومفهومة عالميا • فالأشخاص الذين بينهم محبة متبادلة ، يميلون الى البقاء معا قريبين • ومن يكره أو يعقت كل منهم الآخر ، يميلون الى أن يكونوا متباعدين • والناس الذين يشبه كل منهم فى الآخر ، يدير كل منهم ظهره الى الآخر • ومن يتبوءون مكانة سامية فى المجتمع ، يميلون الى البقاء بعيدين عن هم أقل منهم منزلة • ويميل الطاقرون الى الوقوف منتصبين القامات وصدورهم بارزة الى الخارج • ويميل من هزموا الى التواضع • ومن يشعر بالمعطف على شخص ما ، يميل الى أن يفرض عليه حمايته له • ومن يخافون شخصا ما ، يميلون الى الاتكماش بعيدا عنه ويميل المرتبكون الى أن يشيح كل منهم بوجهه عن الآخر • ويميل المتصارعون الى أن ينظر كل منهم فى وجه الآخر مباشرة •

ولا شك فى أن الممثلين يفهمون هذه اللغة كما يفهمها أى شخص آخر •

ويعرف الممثلون المتمرنون الموقف الصحيح والتصرف الصحيح دون حاجة الى تلقين . اما الممثلون غير المتدربين ، فيجب على المخرج أن يراجع أفعالهم باستمرار ، ليتأكد من أن هؤلاء ، عند اشتراكهم فى التصوير ، لن يفسدوا التكوين الفنى ، وأنهم يفعلون فى الشخصية ، وأنهم يبذلون العاطفة والدرجة الصحيحة لتلك العاطفة . لا قليلة جدا ولا كثيرة جدا ، وأنهم يفعلون هذا فى صورة ليست بالمتذلة ولا بالواضحة الصارخة .

فمثلا ، يعتقد بعض الممثلين أن الطريقة الوحيدة لإبداء عدم الاهتمام بشخص هي أن تدبر له ظهرك . لن تكون هذه الطريقة على وتيرة واحدة بعد وقت قصير ، لن تجعل من الصعب على الممثل الآخر أن يقوم بتمثيل النظر . ويلجأ بعض الممثلين الى الحركات المبالغ فيها أو الوقفات المعرفية لاطهار الحب أو الكراهية أو الخوف : يجب استئصال كل هذه المبالغ حتى يصير تكون الصورة دقيقا وممتعا فى جميع الأوقات ، دون أن يكون ضارحا قط .

يجب أن يتضح مما سبق أن الصلة بين تكوين الصورة والتكوين الفنى قريبة جدا . والحقيقة أنهما مظهران لتصميم واحد . فيكونان معا الصورة التى يراها المشاهدون لصورة واحدة موحدة للمنصة . فإذا كان التكوين الفنى شيئا وتكوين الصورة ضعيفا ، فقد يرتبك المشاهدون ويعتريهم الملل . وإذا كانت الصورة فنيا بمهارة وصورت بخيال رائع ، حصل المشاهدون على جمال فنى سار وفهم أعمق للقيم العاطفية والذهنية للمنظر .

الباب السابع

تكنية المخرج

الحركة

ناقشنا فى الباب السابق صورة ساكنة static أو « مجمدة frozen » للمنصة • جمدت الصورة كى نفصل ونحلل العناصر الفردية لكل من التكوين الفنى وتكوين الصورة اللذين دخلا فى تصميمها • وقد حان الآن وقت ازالة تجميد الصورة ، وجعل التمثيل يتدفق حتى يمكننا اختيار تلك العناصر التى تحيى الصورة وتعطيها هيئة الحياة • وهذا يؤدى بنا الى دراسة الحركة والتمثيل •

يتصل كل من الحركة والتمثيل ، بعضهما ببعض اتصالا وثيقا حتى انه لتصعب معرفة أين يبدأ أحدهما بالضبط وأين ينصرف الآخر • ويعتقد كثير من رجال المسرح أنه لا توجد بينهما تفرقة حقيقية - حتى أن أية حركة طبيعية على المنصة ، مهما تكن صغيرة ، أو مهما تكن واسعة يجب أن تعتبر تمثيلا • ومع ذلك ، فلغرض المناقشة ، من السهل أن نتناول كل واجدة منهما على حدة •

اذن ، فالحركة تتضمن الدخول والخروج والعبور والجلوس والنهوض وصعود السلم وهبوطه والجرى والقفز والخطو والرقص ، وما الى ذلك • وإن تتضمن الحركة حركات الوجه التعبيرية ولا العناق ولا القتال أو خواص الامساك ولا الملابس ولا التمثيل الصامت من أى نوع ولا التعبير الصامت مهما يكن نوعه ، إذ تعبر هذه تمثيلا ، وسنناقشها فى الباب التالى •

أنواع الحركة Kinds of Movement

هناك ، بمعنى أوسع ، نوعان من الحركة - الحركة الفطرية inherent والحركة الاختيارية imposed - فالحركة الفطرية inherent movement هى الموجودة فى السيناريو ، والضرورة لتقدم المسرحية • وعادة ما تكون مذكورة فى تعليمات المنصة • وإذا لم تذكر فيها ، فانها مؤكدة فى السطور، وتشمل بعض الأمور كدخول مختلف الأشخاص وخروجهم ، وعبور الشخص

ليفتح درج مكتب ويخرج منه السدس الذى ينوى أن يطلقه على البطل .
وعبور الزوجة الخاطئة الى النافذة عندما تسمع وقع أقدام زوجها مقبلا ،
أو حركة مصباح المائدة ، الذى عندما يضاء يظهر الجثة الملقاة على الأرض .
ليس للمخرج ، ازاء هذه الحركات ، سوى القليل من الخيار . فقد يغير
اتجاهها أو موضعها ، أو قد يغير تنفيذها الى مدى معين . ولكنه مجبر على
تضمينها ، والا توقفت المسرحية فجأة .

أما الحركة الاختيارية imposed movement ، فهى الحركة التى ،
رغم أن نصوص السيناريو كثيرا ما تقترحها ، فليست ضرورية تماما لتقديم
مسير القصة . انها الحركة التى يضيفها المخرج (أو الممثل) لتقوية المسرحية
أو لتوضيحها ، أو لنقل الانتباه الى شخص معين أو منطقة معينها ، أو
لأسباب فنية بحتة لتحسين التكوين الفنى أو لتصحيحه . وعادة ما تضاف
الحركة الاختيارية لأحد الأغراض النوعية الآتية :

لتكوين خلفية منظر background أو موضعه locale
أو جووه atmosphere . فمثلا ، ربما يحتاج الديوان الى الذهاب الى
ميزد الماء والعودة من عنده ، وإلى توزيع الأوراق المصلحية ، وحركة
الذهاب الى المكاتب الأخرى والعودة منها . وربما يتضمن المطعم أو المقهى
حركة الصبيان الذين يعملون فى السيارات فى الخلفية ، ومجيء الرواد
وانصرافهم .

لتكوين الشخصية أو الحالة العاطفية لشخص . فالأرملة التى تعتقد أن
محاميها خدعها تسير فى مكتبه بطريقة تختلف تمام الاختلاف عن الطريقة
التي تسير بها هناك أرملة تتوسل اليه أن يساعدها . والعاشق الذى
يتأهب لتقديم اقتراح الى معشوقته يسير فى حجرة جلوسها بطريقة تختلف
تماما عن طريقة سير العاشق الذى جاء ليقطع العلاقة بينه وبين معشوقته .

لقطع منظر كلامى a talky scene أو منظر صامت a static scene
ففى مناظر شرح الأحداث الماضية من المسرحية exposition ، قلما تذكر
حركات كثيرة ، ومع ذلك ، فإذا قصد بالمنظر جذب انتباه المشاهد وجب أن
يضاف عليه شعور بالحبيوية ، وعندئذ تكون الحركات هى الطريقة الوحيدة
للحصول على ذلك . ففى مسرحيات شو أو وايلد أو تشيكوف أو بينتر أو

أيونسكو ، حيث ينصب التأكيد على اللغة أو الفكرة أو تصوير العلاقات بين الأشخاص ، يلزم ، فى كثير من الأحوال ، إضافة الحركات الى المناظر المنمشة أو المناظر التى فى القمة •

لتغيير صورة المنصة فى المناظر الجماعية ensemble scenes
فعندما يستمر منظر معين وقتا ما - كأن يلقى ممثل كلمة الى المشاهدين- يغير المخرج صورة المنصة بتحريك بعض الأشخاص الى حيث يسمعون بدرجة أفضل أو تحريك أشخاص آخرين الى حيث ينبغي ألا يسمعوا إطلاقا ، وإلا مات المنظر كله •

لجذب الانتباه الى شخص معين • فإذا كان شخص ما فى وضع غير تأكيدى لبعض الوقت ، ثم لزم تأكيده فجأة ، فمن أبسط الطرق أن يحرك •

لجذب الانتباه الى منطقة معينة أو الى قطعة أثاث بعينها • فإذا لزم حدوث أمر ما فى منطقة معينة من المنصة ، وأراد المخرج تثبيت انتباه المشاهدين على هذه المنطقة بالذات ، أمكنه هذا بنجاح بتحريك أحد الأشخاص الى المنطقة التى يريد تأكيدها أو بإخراجه منها •

لبناء منظر • ففى معظم المسرحيات الجيدة التأليف ، تصير الجمل والكلام ، عادة ، أقصر عندما يقترب المنظر من ذروته • وكثيرا ما تكون هذه الخاصية ، فى حد ذاتها ، كافية لبناء المنظر فى ارتفاعه المطلوب • وإذا ما أريد بناء اضافى ، استطلاع المخرج تحقيقه ، عادة ، بإضافة حركة • فبيدا ، فقط ، بحركة بسيطة جداً فى خطو بطيء نسبيا ثم يزيد تدريجيا فى الكمية والسرعة وشدة الحركة ، حتى يحصل على البناء الذى يريده •

لأغراض فنية بحتة • فعندما يتحرك ممثل الى منطقة مزدحمة ، يصير من الضرورى للممثلين الآخرين أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كى يصير ظاهرا أمام المشاهدين أو الموازنة صورة المنصة • ويعرف هذا الاجراء باسم « تنظيم المنصة dressing stage » • أو اذا كان المنظر سيمثل فى المنطقة الأمامية الوسطى وهناك ممثل على وشك الدخول الى المنطقة الخلفية الوسطى ، يصير من الضرورى تحريك الأشخاص الموجودين فى المنطقة الأمامية الوسطى كى « يفسحوا » الباب لدخول شخص جديد •

Motivation التحريض أو إيجاد الدافع

فى حالة الحركة الفطرية ، لاتوجد عادة أية مشكلة لتكوين الدافع . فتكوين الدافع موجود فى السيناريو : « يدخل جورج وهو يتشاءب ، أتيا من حجرة النوم » . « سآذهب اليه وأقضى عليه الى الأبد » . « أقلل النافذة ، من فضلك ياعزيزى » . ففى هذه الحال ، كل ما على المخرج أن يعمل هو تحديد الطريقة التى تمثل بها الحركة .

أما فى الحركة الاختيارية فسيضطر المخرج الى إيجاد دوافع لأية حركة يشعر بضرورتها . هذا حقيقى فى المسرحية الواقعية بنوع خاص . والا فمن المحتمل أن يجد المشاهدون الحركة عرفية ، وبذا لاتكون مقبولة . سيشعرون بأن المخرج أساء استعمال ثقتهم ، فيميل هذا الشعور الى إفساد خداع الإيحاء بالحقيقة .

وفى حالات كثيرة ، طبعاً ، لن يحتاج المخرج الى البحث بصعوبة عن الدافع . فالدافع موجود ضمناً فى النص أو فى الموقف . « لا أطيق البقاء هنا دقيقة أخرى ! » قلما يمكن قول هذه العبارة دون تحريض . « إننى متعب جداً ، ساقع ! » تتطلب هذه العبارة عملياً أن يرتعى الشخص على أقرب كرسي - « ياأله عليك ، متى ستحضر تلك السيدة الى هنا ؟ » تتطلب هذه العبارة ، فى أغلب الأحوال ، أن يذهب الشخص الى النافذة ليرى ما اذا كانت تلك السيدة آتية .

ومع ذلك ، فكثيراً ما يضطر المخرج الى أن يكون أكثر ابتكاراً فى حالة عدم وضوح الدافع . فاذا كان لديه شخص يمثل فى المنطقة الأمامية اليسرى ، وقبل بداية المنظر التالى ، يريد أن ينقل هذا الشخص الى المنطقة الخلفية اليمنى ، فقد يجد بعض الصعوبات فى إيجاد سبب مقنع لوضعه هناك . فربما يمكنه إرسال ذلك الشخص الى خزانة الكتب ليجث عن كتاب كان يقرؤه فى منظر سابق . وربما أرسله الى الدفاعة ليهدف يديه بعد استقبال بارد قابلته به زوجته منذ لحظة . وربما أمكنه أن يذهب الى السكردان ليحضر تبنغا يملأ به غليونه . وربما ذهب الى النافذة لمعرفة مصدر صوت سمعه فى الخارج منذ برهة . وقد يضايقه شيء ما قاله شخص ، فيتبعد ممتمضاً .

ومهما يكن الدافع الذى يختاره أخيرا ، فلا بد أن يعلمه المشاهدون دائما . فليس لأعظم الدوافع اقناعا ، فى العالم كله ، أية قيمة عملية الا اذا عرف المتفرجون ماهيته . فاذا ذهب شخص الى المكتبة لبحث عن كتاب ثم توقف قبل الوصول اليها فلن يعرف الجمهور ماذا كان ينوى أن يفعل ، ولن يكون للدافع أية قيمة على الاطلاق . فهذه الحركة فى نظر المتفرجين مجرد حركية عرفية عديمة الدافع . ولما كانت هكذا ، فانها تحط من قدر حقيقة الموقف .

وعلاوة على المام المشاهدين بالدافع ، فلا بد أن يكونوا راغبين فى قبوله . يجب أن يكون الدافع ملائما للشخصية وملائما للموقف . فلا يذهب أحد الى الدفاعة ليدفع يديه بعد الانتهاء من منظر غرامى عنيف مع خطيبته . ولن تجرى سيده الى النافذة لبحث عن شخص يخيفها قدومه . يجب أن يكون الدافع مناسبا ، وبالتالي ، يجب أن تكون الحركة نفسها مناسبة .

أما فى « الفارس » أو فى أية مسرحية نمطية أخرى حيث لا يكون خداع الايحاء بالحقيقة عاملا هاما بهذه الدرجة ، فان ايجاد الدافع لحركة ما ، ليس أمرا جوهريا ، فيمكن اهماله فى كثير من الاحوال ، كما يمكن ادخال الرقص فى حركات الأشخاص لتلائم احتياجات الاخراج ، وعندئذ يمكن استعمال الحركة العرفية للحصول فقط على أثر هزلى أو درامى ، دون الإشارة الى منطقيتها . وفى بعض المناسبات ، يمكن استعمال الحركة العرفية تحنيا للمنطق للوصول الى غرض ما . فمثلا ، فى الفارس ، يمكن توجيه شخص ليسير سيرا طويلا أثيقا ، منحنيا ، نحو شخص آخر فى الجانب المقابل من المنصة . لجرد الرد على سؤال بكلمة واحدة « نعم » . فتقع الدعابة ، بالطبع ، فى عدم الملاءمة بين الحركة الأنيقة والكلام المقتضب . لن يكون هناك مبرر لهذه الحركة أكثر من رغبة المخرج فى احداث غرض هزلى . فاذا استعملت هذه الحركة فى أية مسرحية غير الفارس أو غير أية مسرحية نمطية أخرى ، وجدها المشاهد غير مقبولة على الاطلاق . ومع ذلك ، فلو استخدمت كما وصفنا ، صارت مناسبة تماما .

أنواع الحركة Types of Movement

لو راعينا الدقة فى التعبير ، فليس هناك سوى نوعين من الحركة فوق

المنصة : حركة أفقية • وحركة رأسية • أى أن الشخص يمكن أن يتحرك من نقطة إلى أخرى (فى الحركة الأفقية) ، أو ينتقل من مستوى إلى آخر (فى الحركة الرأسية) • ويتضمن هذان المصطلحان العريضان صوراً نوعية معينة من الحركة ، تتطلب تفسيرات فردية •

Entrances and Exits

حركات الدخول والخروج

فى العادة ، لا يأتى المؤلف المسرحى بشخص على المنصة فى العادة لا ينوى أن يحصل منه على فائدة درامية • كما أنه لا يبقيه مدة طويلة بعد أن يحصل منه على القيمة الدرامية الكاملة من ظهوره على المنصة • غير أن الحالة التى يدخل بها الشخص الى المنصة ، أو ينصرف بها منها ، ذات تأثير عظيم على هدف المنظر الذى يظهر فيه • وعلى ذلك ، يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية دخول الشخص الى المنصة وكيفية خروجه منها ، وأين يكون الدخول والخروج •

اذن ، فلمواضع الدخول والخروج الأهمية الأولى • وقد يحدث أنه لا يحصل على أثر الصدمة المطلوبة الا بأدخال الممثل الأول من باب دى مصراعين فوق مصطبة ، فى المنطقة الخلفية الوسطى (أنظر دخول دولى الى المطعم فى مسرحية « أهلاً دولى ») • كما أن دخول شخص آخر قد يكون ذا أثر عظيم ، إذا تسلسل الى المنصة دون أن يراه أحد ، عن طريق نافذة عريضة خارجة ، فى المنطقة الخلفية اليسرى • أو قد يكون الخروج القسرى فعالاً ، فقط ، إذا حدث بخطوات واسعة الى عقد (باكيت) فى المنطقة الخلفية اليمنى • وبما أن المخرج هو الشخص الوحيد المسئول عن تقييم الأهمية النسبية لمختلف عمليات الدخول والخروج ، فإنه الشخص الذى يجب أن يصدر القرار الأخير فيما يختص بتصميم المنصة ، الذى سيجعل الدخول والخروج ممكنين •

وحتى بعد تحديد مواضع الدخول والخروج ، فلا يزال المخرج مسئولاً عن ملاحظة حدوثهما بالطريقة التى تنتج القيمة الدرامية المطلوبة منهما كاملة • فمثلاً ، يجب أن يتأكد من أنه عندما يدخل ممثل ، فإنه يدخل بصفته الشخص الذى يمثل • فإذا فرض أن يكون ذلك الشخص صغير السن مملوءاً

حيوية ، وجب أن يدخل فتيا مملوءا حيوية • كما أنه يجب أن يخرج على هذا النحو أيضا ، إلا إذا حدث له شيء على المنصة يؤثر على حيويته • كذلك يجب أن يكون الشخص آتيا من مكان معين عند دخوله وعند خروجه الى مكان معين أيضا • يجب ألا يكون مجرد شخص داخل من كرسى بجانب دعامة الباب ، أو مجرد خارج الى كرسى بجانب لوحة الأزرار الكهربائية : أنه داخل قادما من ناديه فى مايفير وخارج ذاهبا الى قصر بكنجهام • وأخيرا ، يجب ، بالطبع ، أن يدخل ويخرج فى الحالة العاطفية الذهنية الملائمة للموقف • فإن كان داخلا الى شقة رجل لبيحث عن زوجته التى يشتهه فى وجودها هناك ، فلا يمكن أن يدخل الى هناك كأنه جاء ليستشير زريبة (بنسة) • وإذا كان خارجا من مكتب رئيسه مفصولا بسبب الاختلاس ، فلا يصح أن يخرج كأنه ذاهب لتناول الغداء •

عندما يعتقد المخرج أن الشخص الداخلى يجب أن يقوم بدخول أقوى مما يخوله اياه تصميم المنصة والموقف الدرامى وجهود الممثل نفسه • فيوسع المخرج أن يستعمل شتى الطرق الفنية « لبناء الدخول » • فيمكن أن يسלט النور على المدخل قبيل ظهور الشخص • يمكنه أن يجعل الشخص يترك الباب أولا ، ثم يقف مدة طويلة قبل أن يدخل • ويمكنه تكوين صورة منفصلة بحيث ينصب التأكيد غزيرا على المدخل فى اللحظة التى سيدخل فيها الشخص الهام • أو يمكنه ، فى بعض المناسبات ، أن يجعل شخصا أقل شأنًا ، يدخل أولا ثم يجعله يستدير ويركز الالتفات الى الشخص الأعظم شأنًا والآتى خلفه •

كذلك الخروج ، قد يحتاج أحيانا الى أن يبنى الى مستوى من الأهمية أعلى مما يجعله النص أو المنصة ممكنا • وهنا أيضا ، أمام المخرج عدة اختيارات ينتقى منها ما يراه مناسبًا • وأبسط طريقة لبناء الخروج هى أن يجعل المخرج الممثل الخارج ينتقل الى قرب الباب قدر المستطاع • ثم يستدير فيقول سطره الأخير من النص أو آخر عبارة فى ذلك السطر ، ثم يخرج باثزع ما يمكن • ويكون هذا ، بنوع خاص ، عندما يحدث الخروج فى المنطقة الخلفية الوسطى للمنصة • كنا يعطى هذا الاجراء الخروج أهمية اضافية اذا ركز كل فرد موجود فوق المنصة ، على الشخص الخارج • أو فى بعض المسرحيات التاريخية ، يمكن إعطاء الشخص الخارج حازسا يتبعه أو لا يتبعه

الى خارج الباب . فهذا يزيد فى اهمية الخروج ، ولا سيما اذا تم الخروج فى المنطقة الامامية اليمنى أو اليسرى .

ومع ذلك ، يجب على المخرج ، فى كل من الدخول والخروج أن يلم باماكن الفتحات excesses . ويمكن بناء كل من الدخول والخروج الى مدى يجعلهما يضران بالاعراج ، بدلا من تحسينه . يلزم أن يكونا ملائمين لموقف المسرحية هذا ، وان الدخول الذى يكون ملائما جدا لمسرحية « اهمية كون المرء جديا » قد يكون خطأ تماما لمسرحية « شقة بلازا » أو أن الخروج الذى قد يكون مبهجا فى مسرحية « تمسكن الى أن تتمكن » ، قد يكون مدمرا فى مسرحية « العودة الى الوطن » .

Crosses

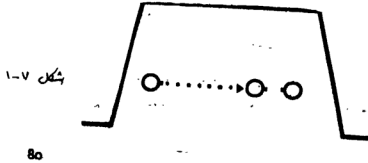
العبور

العبور ، ببساطة ، هو تحرك شخص من مكان الى مكان آخر فوق المنصة . بوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة الى يسارها ، أو من المنطقة الخلفية اليمنى الى المنطقة الامامية اليسرى ، أو من المنطقة الامامية اليسرى الى المنطقة الامامية الوسطى ، أو من المنطقة الامامية الوسطى الى المنطقة الخلفية اليسرى . ويمكنه أن يعبر الى شخص آخر، أو الى النافذة . أو الى مكتب ، أو الى كرسى ، أو الى أى شئ آخر . ويكون العبور عادة فى أكثر من خطوة ، وقد يكون طويلا يصل الى خمس عشرة خطوة أو عشرين خطوة . ويمكن القيام بالعبور باحدى طريقتين : العبور المباشر direct والعبور المنحنى curved .

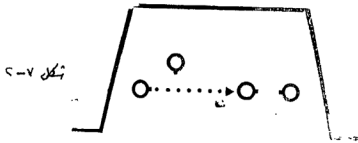
A direct Cross العبور المباشر

ويتم فى خط مستقيم مباشرة الى الشخص أو الشئ موضع الهدف (انظر شكل ٧ - ١) . يجب أن ينتهى هذا العبور بوضوح وأن يكون متجها الى النقطة المقصودة . ويجب ألا يصحبه احتكاك الاقدام ولا تعديل فى وضع الجسم بعد الوصول الى النقطة المقصودة . وعندما يتدخل اشخاص آخرون بين الشخص العابر والهدف الذى يعبر اليه ، يجب أن يكون العبور عموما ، من أمام الأشخاص المتدخلين ، لا من خلفهم . هذا يجعل الشخص

العابر فى اتصال بصرى غير متقطع مع المشاهدين ، ويحافظ على قدرته على جذب الانتباه (انظر شكل ٧ - ٢) والحالات الوحيدة الشاذة عن



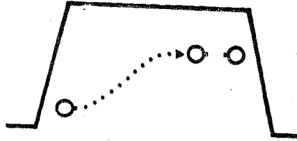
هذه القاعدة هى فى حالة المسرحيات الطبيعية جدا ، أو فى حالة الخدم عندما يكون ظهور الخدم فى التمثيل أمرا غير ذى بال • فيجب أن يعبروا خلف الأشخاص الآخرين الموجودين فى نفس المنظر ، بسبب بسيط وهو أنهم بفعلهم هذا ، يجذبون انتباهها أقل الى انفسهم •



العبور المنحنى A Curved Cross

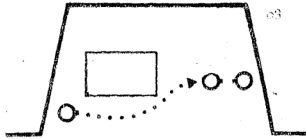
ويتم اما فى منحنى مفرد single أو مزدوج double ، الى الهدف، سواء أكان شخصا أو شيئا (انظر شكل ٧ - ٣) • ويمكن استعمال العبور المنحنى لمجرد تلبية نمط معين من التمثيل - وهو الأسلوب الرومانتيكى romantic style المتدفق، أو الأسلوب التجديدى الأثيق • يمكن استعمال العبور المنحنى تقاديا لقطع الأثاث أو الممثلين الآخرين الواقفين فى طريق الشخص العابر (انظر شكل ٧ - ٤) • ويمكن استعماله لتمكين ممثل يسير من منطقة خلفية الى منطقة أمامية ، لينتهى فى موقف « يعطى المنظر » لممثل

شكل ٧-٣

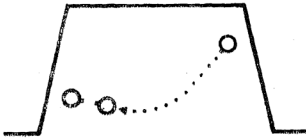


آخر (انظر شكل ٧ - ٥) • أو يمكن استعماله لاحتضار الشخص العابر ،
بمريقة طبيعية الى موضع لم يستطع العبور اليه بسهولة بعبور مباشر •
(انظر شكل ٧ - ٦) •

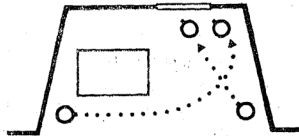
شكل ٧-٤



شكل ٧-٥



شكل ٧-٦



Sitting and rising

الجلوس والانهوض

سنناقش في الباب الحادى عشر ، الطريقة المثلى للجلوس ، أو النهوض

من فوق حقيده أو أنكيه أو درجة سلم أو كرسي يبدون ظهره : أما هنا : فنستنتج
بعبارة هي : مهية المخرج ومستوليياته يجب أن يتأكد المخرج من حدوث الحركة ،
في أفضل منطقة تمثيل لقيمة القوامية ، ولأنها تهيئ الحدث في الشخصية ،
وأن يكون توقيتها دقيقا لتؤدي الغرض الدرامي على خير وجه ، وأنها تمثل
بطريقة تؤتي القيمة العاطفية المرجوة منها كاملة .

يستطيع الممثل الواحد أن يؤدي كلا من الجلوس والوقوف بعده طرق ،
لتننتج تنوعا واستغا من العواطف ويستطيع الممثل المتقن اظهار كل من
الغضب والخوف والحنين والندم والفرح والكراهية والانتقام والذل ، بمجرد
حركة الجلوس على المقعد أو الوقوف منه . ومما يؤسف له أنه يمكن تأدية
هاتين الحركتين أيضا ، بعدة اهتمام لتعبيرا عن لاشئ تقريبا ، على المخرج
أن يتأكد من أن هذه الحركات الندية الأهمية في مظهرها ، تؤتي ثقلها
الدرامي .

في الحركة

الحركة المتوازية والمضادة Parallel and counter movement
الحركة المتوازية هي التي يقوم بها ممثلان أو أكثر يسيران كل منهم في
اتجاه واحد ، وينفس السرعة تقريبا . وعندما يسير الممثلون مباشرة إلى
خلفية المنصة ، أو إلى القسم الأمامي منها ، فإن ذلك لا يكون ملحوظا جيدا ،
أما إذا ساروا يعرض المنصة أصبحت الحركة المتوازية ملحوظة جدا ،
وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهي ، ولا سيما في المسرحيات الواقعية ،
ولذا لا تستعمل الحركة المتوازية إلا في الفارس أو في الكوميديا العريضة ،
حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميديا ، وتجنب هذه الحركة في الدراما أو
في الكوميديا الواقعية ، حيث لا توجد حاجة إلى مدلولها .

أما الحركة المضادة فهي بعكس الحركة المتوازية تتضمن ممثلين
يسيران في اتجاهين متضادين ، أما واحدا نحو الآخر أو مبتعدا عنه ، ففيه
نفس السرعة تقريبا وكذلك تكون هذه الحركة واضحة جدا ، عندما يسير
الممثلان يعرض المنصة ، وكثيرا ما يكون لها أيضا مدلولات فكاهية ، لذا
يجب استعمالها بعذر بالغ ، وعادة ما يكون هذا الغرض كوميدي فحسب ،
وإذا استعملت هذه الحركة بحكمة ، يمكن أن تكون أداة تلعب في القاموس ،

لاحداث تناقض درامى بصرى بين الأشخاص المتناقضى الامزجة ، مثل : الفرح والحزن ، والأمل واليأس ، والانتصار والهزيمة - فيسير جون يميناً الى اليسار ، بينما يذهب جورج يساراً الى الهزيمة -

قيم الحركة Values of Movement

ربما كانت أهم خاصية لجميع الحركات الحادثة على المنصة ، هى قدرتها الفذة على جذب التفات المشاهدين . تبدو المنصة تعمل كأنها عدسة مكبرة . فكل حركة تقريباً ، مهما تكن ضئيلة ، لابد أن يلاحظها المشاهد على الفور . لا يلاحظها الجمهور فقط ، بل ويعيرها انتباهها غير منقسم ، ولو على حساب أعمال أى شئ آخر يحدث فوق المنصة ، حتى ولو كان أهم حواز - فالعين أكثر من الأذن تأثراً واستقبالا للمؤثرات .

لهذا السبب ، يجب أن يكون المخرج يقظاً دائماً ويحافظ على عدم شروء ذهن متفرجيه بواسطة حركة غير مصممة أو غير مرغوب فيها . فالممثلة التى لا تختل عن انتباه الجمهور إليها لأكثر من عشر ثوان فى المرة ، بوسعها أن « تسرق المنظر » بسهولة ، بالقيام بأى شئ بسيط ، كأن تحرك يديها أو تخرج منديلها أو تستدير بعيداً ، أو تتحسس شعرها . فعندئذ يكرس المشاهدون لها كل انتباههم ، مهما تكن أقل أهمية من المثل الأول ، الذى يكون يلقي الخطبة القمية climatic speech للمسرحية (وربما كان هذا هو السبب فى أن شعر المخرجين يشيب بسرعة قبل شعر معظم غيرهم من الناس) .

وإن أدركنا أن أية حركة فوق المنصة قوية فى قدرتها على جذب الانتباه ، فإن الحركات المنصية تنقسم الى : قوية وضعيفة ، تبعاً للصدمة العاطفية التى تحدثها فى المشاهدين . وهنا أيضاً ، كما فى مناطق المنصة ، ليس هناك تقسيم الى « جيد » و « ردىء » ، فالتقسيم مجرد مسألة تسهيل .

تحدد قوة الحركة وضعفها ، بالمعنى الذى نستعمله لهذين المصطلحين ، تتحدد الى حد كبير ، بالمدلولات العاطفية . وتنشأ هذه المدلولات عن عدد من العوامل : المنطقة التى تقع فيها الحركة ، واتجاه الحركة بالنسبة الى

المشاهدين ، واتجاه الحركة بالنسبة الى شخص آخر ، وتغيير المستوى أو الحالة التى تقع فيها الحركة .

الحركات القوية Strong movement

تشمل الحركات القوية تلك الحركات التى تحدث من منطقة ضعيفة الى منطقة قوية ، أو التى تحدث فى اتجاه المشاهد ، كما تشمل الحركات التى تتم مباشرة تجاه شخص آخر ، أو النهوض من الأرض أو من مقعد ، أو الانتقال من مستوى منخفض الى مستوى أعلى فوق مصبوبة أو درجات سلم . وتتحدد درجة قوة أية حركة من هذه ، الى حد كبير بالطريقة التى تتم بها . فتكون الحركة أقوى ما يكون إذا تمت بسرعة وبعزيمة وبدقة . وتكون أقل قوة ، اذا نفذت بنصف نشاط أو بارتخاء .

الحركات الضعيفة Weak movement

تشمل الحركات الضعيفة تلك الحركات التى تحدث من منطقة قوية الى منطقة ضعيفة ، أو التى يحدثها المشاهدون ، أو التى تحدث بعيداً عن شخص كان يخطب . كما تشمل أيضاً الجلوس على مقعد أو السقوط فوق الأرض ، أو النزول عن مصبوبة . وهنا أيضاً يتحدد ضعفها النسبى ، الى حد كبير ، بالطريقة التى تتم بها . فالشخص الذى يستدير أو يتسلل فى جين بعيداً عن شخص كان يهدده ، اضعف كثيراً من الشخص الذى يستدير ثم يمشى بعيداً . مرفوع الرأس ومجتهداً بكرامته . غير أن هذا الأخير مازال يقوم بحركة اضعف من حركة الشخص الآخر .

قد تحتوى بعض الحركات على عناصر كل من القوة والضعف . فمثلاً ، السير من مقدم المنصة الى باب فى المنطقة الخلفية الوسطى ، حركة ضعيفة طبيعياً ومع ذلك ، فإذا استدار الممثل عندما يصل الى الباب وعاد لإلقاء آخر سطر من نصوصه ، قويت الحركة . فإن استدارته عائداً إلى أراحه ، هي الأثر النهائى الذى يتسلمه المشاهد من تلك الحركة ، ويصبح الأثر السائد أيضاً : كذلك ، إذا أريد من ممثل أن يجلس عند نقطة معينة من نصيب السرحية ، فإنه يقوم بحركة ضعيفة . ولكنه إذا جلس ، ثم انتصب واقفاً

مُتَبَدِّلِي الْعَضَلَاتِ ، أَمْكَنَهُ تَحْوِيلُ تِلْكَ الْحَرَكَةِ الْخَفِيفَةِ إِلَى حَرَكَةٍ قَوِيَّةٍ .
سَيَكُونُ نَهْضُهُ هُوَ الْأَثَرُ الْأَخِيرُ الْبَاقِي لَدَى الْمَشَاهِدِينَ .

وبالطبع ، قد يكون كثير من الحركات متعادلا تمامًا تقريبًا على أثره
على المشاهدين . فالعبور من أحد جوانب المنصة إلى جانبها الآخر ليس
قويًا وَلَا ضَعِيفًا . إِلَّا إِذَا تَدَخَّلَ عَامِلٌ آخَرٌ . فَالشَّخْصُ الَّذِي يَصْعَدُ سُلْمًا
مُتَّجِهًا تَحْتَ خَلْفِيَّةِ الْمُنْصَةِ ، يَقُومُ بِحَرَكَةٍ مُتَعَادِلَةٍ تَقْرِيبًا أَيْضًا . تَلْفَى الْحَرَكَةُ
الْقَوِيَّةُ لِمَصْعُودِ السُّلْمِ ، بِوَاسِطَةِ غَرِيزَةِ الضَّعْفِ الْقَطْرِيَّةِ الْكَامِنَةِ فِي التَّعَادُلِ
إِلَى خَلْفِيَّةِ الْمُنْصَةِ . وَيَبْدَأُ يَكُونُ الْأَثَرُ النَّهَايِيُّ الْبَاقِي مَعَ الْمَشْتَاهِدِينَ
مُتَعَادِلًا .

ومن الأهمية بمكان أن يفهم المخرج أنواع هذه الحركات كي يستطيع
استخدام الحركة بمهارة في تدعيم الحوار أو تعديله ، وتوضيح تمثيل
المسرحية .

الحركة والحوار Movement and Dialogue

يَكُونُ لِلْحَوَارِ ، كَمَا لِلْحَرَكَاتِ ، مَدْلُولَاتُ الْقُوَّةِ وَالضَّعْفِ . وَلَيْسَ مَعْنَى
هَذَا أَنْ يَجْمَعَ سَطُورَ الْمَسْرُحِيَّةِ أَمَّا أَنْ تَكُونَ قَوِيَّةً أَوْ ضَعِيفَةً . فَالْوَاقِعُ أَنَّهُ
رُبَّمَا كَانَ مَعْظَمُ سَطُورِ الْمَسْرُحِيَّةِ مُتَعَادِلًا تَمَامًا فِي مَدْلُولَاتِهِ الْعَاطِفِيَّةِ . وَفَحْشٌ
ذَلِكَ . فَهَنَّاكَ عِدَّةٌ مِنَ السَّطُورِ فِي آيَةٍ مَسْرُحِيَّةٍ . يُمْكِنُ تَقْسِيمُهَا أَمَّا إِلَى قُوَّةٍ
وَأَمَّا إِلَى ضَعِيفَةٍ . وَهَذِهِ ، عَادَةً ، هِيَ السَّطُورُ الَّتِي يَخْتَارُهَا الْمَخْرُجُ لِتَصْنِيفِ
الْحَرَكَاتِ الَّتِي يَعْتَبَرُهَا ضَرُورِيَّةً لِلْخُرَاجِ .

وَبِطَبِيعَةِ الْحَالِ ، لَا يَسْتَعْمَلُ الْمَخْرُجُ الْحَرَكَاتِ مَعَ كُلِّ سَطْرِ قَدْ يَنَاسِبُهَا ،
وَلَكِنَّهُ عِنْدَمَا يَسْتَعْمَلُ الْحَرَكَةَ ، يَجِبُ أَنْ يَرَاعَى أَنَّ مَدْلُولَاتِ السَّطُورِ تُطَابِقُ
مَدْلُولَاتِ الْحَرَكَاتِ ، وَلَا أَنْتَهَى بِهِ الْأَمْرُ إِلَى اخْرَاجِ مُضْطَرَبٍ ، فَقَوْلُ قِيَسِهِ
السَّطُورِ شَيْئًا ، وَتَقْوِيلُ الْحَرَكَاتِ شَيْئًا آخَرَ . وَكَمَا عَادَةُ غَامَّةٌ : يَجِبُ أَنْ
يَصْنُوحَ السَّطْرُ الْقَوِيَّ حَرَكَةً قَوِيَّةً . وَيَبْدَأُ تَدْعِمُ قُوَّةَ الْحَرَكَةِ قُوَّةُ السَّطْرِ
مِثَالُ ذَلِكَ : « أَمْزَكُ بَأْنُ تُسْحَبُ جِيُوشُكَ ! » وَكَذَلِكَ يَجِبُ أَنْ يَصَاحِبَ السَّطْرُ

الضعيف حركة ضعيفة ، مثل : « أخشى أن يكون الرقص قد انتهى » ،
فيضعف ضعف الحركة ضعف هذا السطر .

ومع ذلك ، فمن الممكن تغيير معنى السطر ، أو حتى تغييره باستعمال
الحركة ذات قيمة خفيفة ، خذ مثلا ، هذا السطر : « لن أوافق إطلاقا على
مقابلة هذا البيت » ، ومن الجلى أن هذا سطر قوى ، فإذا صاحبت
حركة قوية ، فقد يتطرق الشك الى عزيمة الممثل ، أما اذا قبل هذا السطر
بينما يرتدى الممثل على مقعد ، فإن قوة السطر تقل بذرجة خطيرة ، وتغدو
عزيمة الشخص موضع تساؤل ، ومن ناحية اخرى ، اذا جلس الشخص
على المقعد في هدوء ، ثم نهض ليقول السطر : « فإن قوته تعود الية فوزا
وربما تزيد » ، لقد أضيفت الحركة تلميحا آخر : « انك تحاول أن ترحزننى
فحسب » .

أو خذ هذا السطر : « لست أدري ، لماذا يقع على اللوم دائما ، على
هذه الأمور » ، ومن الجلى أن هذا سطر ضعيف ، وإذا قبل بينما يرتدى
الممثل على مقعد ، حمل مدلول الأذعان ودعم ضعفه الأساسى ، ولكن اذا
قبل هذا السطر بينما الشخص يقوم من فوق الكرسي ، اكتسب مدلول التهديد ،
كما لو أن الشخص قد تضايق من القاء المسؤولية عليه في أمر لا تلب له فيه ،
وأنه ينوى اتخاذ اجراءات لتصحيح الموقف ، لقد وازنت قوة الحركة ضعف
السطر ، وبطبيعة الحال ، تغير معناه .

اذن ، فمن واجب المخرج أن يتأكد من أن سطور المسرحية تطبق بما
يقصده المؤلف منها ، وأن أية حركة يضيفها ، توضح وتقوى السطور بدلا
من أن تنفثها أو تطفئها .

Speaking and Moving

التكلم والتحرك

القاعدة العامة هي أن كل حركة فوق النص لا يقوم بها إلا الشخص
الذى يتكلم . يتحرك الممثل تبعاً لسطوره ، ولا يتحرك تبعاً لسطور
آخر ، وبطبيعة الحال ، يمنع التمسك بهذه القاعدة شروء الذهن الذى يسببه
تحرك الشخص بينما يتكلم شخص غيره ، كما أنه يجعل من السهل على
المخرج أو على الممثل أن ينتفع من الحركة ، انتفاعا كاملا ، في تقوية أو
تعميل لسطوره الذى يتكلم بها .

ورغم هذا ، فلا يعنى أن الممثل يجب ألا يتحرك إلا عندما يتكلم بسطوره ، وأن الممثل لا يتحرك إلا وهو يتكلم . سيكون الأثر أفضل ، إذا تحرك قبل السطر أو بعده . فمثلا ، إذا تحرك قبل السطر ممثلا لم يلاحظه المشاهد لبعض الوقت ، فإنه يستعيد التفاتهم إليه فى الحال ، وبذا يتأكد من أنهم سيسمعون كلامه عندما يقول سطره . فإذا قال ممثلا : « مات جنيفر » ، دون أن يقوم بالحركة التمهيدية له ، فمن المحتمل جدا ، أن يضيع هذا السطر . كما أنه يمكن استعمال الحركة قبل الكلام لتأكيد منظر ذى أهمية خاصة ، مثل : « لن ينحنى أهل نورذمبرلاند لثبير أجنبى » . فإذا خطا الممثل خطوتين إلى الأمام قبل أن يتكلم بسطره ، ضاعف من قوة هذا السطر .

كذلك الحركة بعد النطق بالسطر ، يمكن أن تكون نافعة . فيتمكن استعمالها لكسر الحالة التى سببها ذلك السطر . فمثلا ، السطر : « أظن أنك قد تصرفت تصرفا سيئا ، فيجب عليك أن تفعل كل ما يلزم لتصحيح الموقف » . فإذا تبعه سير نحو مكتب أو مدقاة ، جعل هناك فترة انتظار لهذا القول ، وهى الجو لأى تطور جديد فى المنظر . كذلك ، تستطيع الحركة بعد الكلام أن تكمل فكرة اقترحها ذلك السطر . فمثلا : « حسنا جدا ، إذا كان هذا هو شعورك نحو ... » . فيقضى المنطق بأن يتبع هذا السطر ، أن يستدير المتكلم ويسير نحو الباب . وستكون الحركة أكثر تأثيرا بعد الكلام ، منها بعد الكلام .

Pacing

الخطو

ربما كانت أصعب مشكلة أمام المخرج فى اندماج الحركة والسطور ، هى فى الحالة التى تسمى بمنظر الخطو . فالشخص الذى يذرع النصه جيئة وذهابا ، يكون عادة فى حالة هياج ذهنى شديد . فهو يحاول البرهنة على مسألة محيرة ، أو الوصول الى طريقة منطقية للعمل . أما الشخص الآخر ، أو الأشخاص الآخرون الموجودون بالمنظر ، فهم ، عادة ، مجرد « أشخاص sounding boards » . فما يقولونه غير هام نسبيا . ومشكلة المخرج هى أن ينقل احساس الشخص المتحرك بهياج واضطراب ، دون أن يسمح لحركته بالتدخل فى فهم المشاهد لما يدور فى رأسه .

هذا يعنى أنه ستكون هناك سطور معينة يجب أن يسمعا المتفرجون ،

وسطور أخرى ليسوا بحاجة الى سماعها • وأفضل سياسة هي عمل تصميم أساسي للخط - المثلى ، ان أمكن - ثم تكون الحركة بتوقيت بحيث تقال السطور الهامة عندما يتقدم الشخص الهائج من المشاهدين ، أو عندما يوقف ويستدير ليقول سطرا لشخص آخر • (انظر شكل ٧ - ٧) وربما سيكون لدى الأشخاص الآخرين سطور أقل ليقولوها • ولكنهم ، يجب ان يقولوها بينما الشخص الهائج يتوقف مؤقتا أو بينما يتحرك بعيدا عن المشاهدين •



ومهما تكن الحركة التي يقررها المخرج أخيرا ليستعملها في المسرحية، فيجب عليه ان يتأكد من انها في تناسق تام مع حالة ومكونات السطور التي تصاحبها ، وانها تناسب الأشخاص والمواقف ، وانها مفهومة تماما للمشاهدين ، ومقبولة لديهم ، وأن الممثلين ينفذونها بدقة وبإحكام ، وانها تتم بما يرضى المتفرجين ، وانها ليست بالقليلة جدا ولا بالكثيرة جدا لاحتياجات المسرحية •

تعانى الاخراجات من الاستعمال السيء أو المضطرب للحركة ، أكثر مما تعاني ، تقريبا ، من أى سبب آخر • ففي بعض الحالات ، تكون الحركات قليلة جدا حتى ان صورة المنصة لتبدو متجمدة لمدة عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة مرة واحدة • كأن يدخل شخص ويجلس ، ولا تكون هناك حركة أخرى ، الى أن ينهض ليخرج • فتكون النتيجة اخراجا باردا leaden فاتسرا lethargic ، أشبه ما يكون بقراءة للمسرحية وليس اخراجا مسرحيا •

وكثيرا جدا ما يكون المشكل عدم وجود هدف للحركة أو غموض الحركة ، يملؤها بحركات عديمة المعنى أو غير كاملة • فمثلا ، يبدأ عبور ،

ولكنه إن ينتهي ، أو يتقدم شخص من شخص آخر ، ثم ينقل قدميه من جانب إلى آخر لمدة عشرين ثوان ، إلى أن يدخل في الموضع الصحيح لممثل المنظر . أو ينهض شخص لغير ما سبب ظاهر ، ثم يجلس ثانية لغير ما سبب واضح أيضا .

وبدلاً من أن يجد المشاهد متعة في كل هذا النشاط العديم الهدف ، فانهم يرتكبون . فقد تعودوا من ممارستهم السابقة للذهاب إلى المسارح . أن يعتقدوا أن كل كلمة وكل حركة على المنصة مفروض فيها أن تعنى شيئاً - أي انها مصممة لتثير استجابة معينة . لذا ، لا يفهم المتفرجون لماذا تعرضوا لكل ذلك التضليل الكاذب ، حيث لاشئ ، على الإطلاق ، يبدو أنه يعنى ما يبدو أنه يعنيه . ولأن يمضي وقت طويل حتى يتسرب اليأس إلى نفوس المتفرجين من يقل الجهد في فهم معنى ما يدور فوق المنصة . وأخيراً يفقدون كل متعة في الإخراج .

ويعني آخر: حينما تعمل الحركات القليلة على فتور متعة المشاهدين في المسرحية فإن الحركات الكثيرة جداً ، أو وليدة التفكير الضعيف ، قد يكون لها نفس التأثير المدمر أيضاً . لا يمكن إضافة حركة إلى المسرحية في بساطة كلمة بقليل من النشاط البدني مناسباً . يجب تصميمها لتلائم الشخص والسلوك والموقف ، ثم تنجح في الإخراج لتوضح وتثير المعنى ، وتزيد في شدة عاطفية المسرحية . عندئذ فقط تؤدي وظيفة الرئيسية لخلق احساس عال بالحقيقة - بشبه الحياة الحقيقية - لما يحدث فوق المنصة .

الباب الثامن

حرفية المخرج

التمثيل

يشمل التمثيل business ، كما سيناقش في هذا الباب ، كل الأنشطة البدنية التي لا تعتبر حركات • فيشمل مختلف حركات الأيدي والأذرع والأكتاف ، كما يشمل حالة الجسم الانفعالية والأوضاع وحالة المشي التي يتخذها الممثل في محاولة لاضفاء روح الشخصية على الدور • كما يشمل استعمال أدوات الأيدي والملابس ، كالأطعمة والسجائر والخطابات والنظارات وأنقذارات. المناديل والعصى وحفائب الأيدي • ويشمل استعمال الأسلحة كالسكاكين والسيوف والمسدسات • وأخيرا ، يشمل استعمال الأثاث والمقتنيات والأدوات الأخرى ، أو المظاهر المعمارية كالدرابزين railings والأعمدة والمتاليم والتوافذ والمدافئ • كل هذه الأشياء تعتبر من التمثيل •

أنواع التمثيل Kinds of Business

التمثيل ، كالحركة ، نوعان : التمثيل الأساسي (أو الفطري) ، وهو الضروري لاستمرار تقدم العمل التمثيلي • والتمثيل الاختياري (أو الإضافي) ، وهو الذي يضيفه المخرج أو الممثلون لرفع قيمة الإخراج أو أضفاء الحيوية عليه أو توضيحه •

التمثيل الأساسي Necessary business

هو ، بالطبع ، ما يمليه المؤلف • فاما أن تشمله تعليمات النص ، أو زوميو تيبالت • يجب أن تتجرع جوليت السم • ويجب أن يخفق عطيل تحتضمة السطور • مثال ذلك : يجب أن يطعن تيبالت ميركويتو ، وأن يقتل ثيديموي • يجب أن تحرق هيدا جابلر مخطوطة البرت لوفبرج • وفي مسرحية : « الرجل الذي جاء للعشاء » يجب إيقاع الممثلة صيادة الرجال في كمين ، ووضعها في تابوت المومياء • وفي مسرحية : « الزرنيتج والمخزمتا القديمة » • لا بد أن تحدث كل هذه الأمور ، إذا أريد للمسرحية أن تستنجز مهمة المخرج هي أن يتأكد من حدوثها بدقة وباتقان ، كي تنتج الصدمة

Imposed business

التمثيل الاختياري

ليس هذا التمثيل ضروريا لاستمرار سير العمل التمثيلي . فمن الممكن أن تستمر المسرحية تماما بغير هذا النوع من التمثيل . فالتمثيل الاختياري، يضيفه المخرج أو الممثلون (أو المؤلف ، فى بعض المناسبات) لرفع قيمة الاخراج ، أو توضيحه أو اظهاره أو تحسينه . وفى معظم الأحوال ، يضاف لسبب أو أكثر من الأسباب الآتية :

لتكوين وضع المنظر أو جوه

لتكوين الشخصية أو العلاقة بين الأشخاص

لتوضيح الموقف الراهن أو الاخطار المسبق بتطور جديد فى التمثيل .
لتنفيذ مختلف الأغراض الفنية ، مثل : كسر المناظر الساكنة أو اضعاف الحيوية على المسرحيات الساكنة أساسا ، وبناء المناظر القمية climatic scenes ، وتأكيد الأهداف الدرامية أو الكوميديية .

Business and Locale or Atmosphere التمثيل والموضع أو الجو

يدل جلوس سيدة وحدها ، فى منصة خالية a bare stage ، مشغولة فى هدوء ، تعمل التريكو ، يدل المشاهد على أن هذه الشخصية موجودة فى حجرة جلوسها ، وأنها ليست مبليلة الفكر نسبيا ، وأنها قد تكون فى انتظار شخص تقترحها رؤيته . وأن أفعال هذه السيدة نفسها جالسة وحدها الى منضدة صغيرة ، تحتس مشروبيا ، وتشعل سيجارة من سيجارة ، لتوحى بأنها موجودة فى بار أو فى مقهى ، وأنها ترهب مجيء الشخص الذى تتوقع قدومه . وفى كلتا هاتين الحالتين ، يكفى التمثيل وحده بدون مساعدة المناظر أو الحوار ، لتكوين موضع المنظر ، الذى يوشك أن يمثل ، وجوه وحالته .

التمثيل أداة نافعة يمكن جعلها تعمل كنوع من الاختزال لتوصيل معلومات الخلفية الضرورية ، أو المطلوبة الى المشاهدين ، بأقل ما يمكن من ضياع الوقت ، وأقصى ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل . ولما كانت

التأثيرات البصرية أقوى من التأثيرات السمعية ، فإن المعلومات المنقولة بصريا ، ربما كانت لها صدمة impact أقوى وأكثر استمرارا ، مما يفعله الكلام . ومع ذلك ، فإن المعلومات المطلوبة لا تنقل بدقة الا اذا اختير التمثيل بعناية ونفذ بمنتهى الدقة .

ولسوء الحظ ، من السهل نقل المعلومات الكاذبة بنفس سهولة نقل المعلومات الصحيحة . فلكل شيء يحدث فوق المنصة معنى لدى المتفرجين - أما أن يكون مرغوبا أو غير مرغوب . ومن واجب المخرج أن يتأكد من المعنى الذى يريده .

عند اختيار تمثيل لتكوين موضع منظر أو جوه ، يجب على المخرج وممثليه أن يتأكدوا من اختيار التمثيل النموذجي للمكان والملائم للأشخاص الذين يتضمنهم ، ومناسبا للعصر ، ومنسجما مع الجو أو فصل السنة المفروض أن يقع فيه التمثيل . فاذا لم يكن المخرج ملما بالمكان أو العصر أو الطبقة الاجتماعية للأشخاص المشتركين ، وجب عليه أن يقوم بأية أبحاث لازمة لالمامه بهذه الأمور . ومن الأفضل له أن يفرض أن واحدا من المشاهدين ملم بهذه الأمور ، فيشتد غضبه عندما يشاهد تمثيلا غير مناسب .

تختلف الأخلاق والعادات اختلافا كبيرا ، بين مكان ومكان ، وبين دولة وأخرى ، وبين طبقة وطبقة ، وبين مجموعة من الجنس البشرى ومجموعة أخرى ، وبين عصر وآخر . فالتمثيل الذى قد يكون مناسبا مسرحية عن شباب أمريكا اليوم ، قد لا يكون مناسبا أبدا فى مسرحية عن شباب انجليزى أو روسى حديث . وقد لا يكون ملائما أيضا فى مسرحية عن شباب أمريكا منذ عشرين عاما . والتمثيل الذى قد يكون مناسبا فى أسرة بنيويورك قد لا يكون مناسبا على الإطلاق فى أسرة فى دى موان أو فى سان دييجو .

خذ ، مثلا ، قطعة تمثيل بسيطة عن اعداد مائدة للعشاء . فهذا « سفرجى » يرتدى حلة رسمية يعد مائدة مغطاة بمفرش من الحرير النمسى الأبيض ، عليها ملاعق وشوكات وسكاكين من الفضة الكلاسيكية ، وأطباق من الخزف الرقيق الساكسونى ، وأكواب وأباريق من البلور المظم ، يدل على بيت واسع الثراء لطبقة معينة من الناس ، تعد حفل عشاء فاخر لمناسبة خاصة جدا . ثم هذه امرأة قروية رثة الثياب ترتدى (مريلة) باهتة

اللون ، من القماش المشجر الرخيص تعد مائدة مغطاة بالشمع وعليها أكواب من الزجاج السميكة ، وملاعق وشوكات وسكاكين من النوع العادى الرخيص ، وأطباق من الفخار الثقيل ، تدل على بيت يختلف تمام الاختلاف عن البيت السابق ، وطبقة اجتماعية غير الطبقة الأولى ، ومناسبة مخالفة تماما للمناسبات السابقة . وقد يكون كلا الطرفين يمثلان ، أساسا نفس التمثيل ، ولكنهما يمثلان الى الجمهور معلومات تختلف كل منها عن الأخرى ، عن المكان والمناسبة وطبقة الناس وجو المنظر القادم .

أو خذ موضوع التحية الشخصية . وهنا أيضا نجد الاختلاف ظاهرا بينا . فالتحية الشائعة بين سكان العالم الغربي ، مثلا ، كانت منذ عدة سنوات ولا تزال هي المصافحة بالأيدي . ومع ذلك ، فحديثا اتخذ السود فى الولايات المتحدة الأمريكية ، نوعا جديدا من التحية يحدث بالربت الخفيف براحة اليد الممتدة الى الأمام . يرى هذا النوع من التحية فى الطرقات وفى المدارس وعلى شاشة التلفزيون ، وفى ملاعب كرة القدم أو أفنية كرة السلة . ولكنه من أصل حديث جدا . لذا فهو لا يناسب إلا المسرحيات المعاصرة فحسب . فإذا استعمل فى مسرحيات الأربعينات أو الخمسينات من القرن العشرين ، كان غير لائق وكذلك ، بما أنه استعمل مبدئيا بواسطة السود ، فإنه يغدو غير لائق إذا استعمل كتحية بين البيض ، إلا إذا كان الغرض منه بيان أن هؤلاء البيض كانوا يعيشون السود فترة من الوقت .

لذا ، عندما يختار المخرج عملا تمثيليا لتكوين الموضوع والجو ، يجب أن يراعى منتهى الدقة فى ألا يختار سوى التمثيل الذى يترك المشاهدين أنه نموذجى وديق ومناسب . فالتمثيل غير المناسب يصير مدمرا جدا ، ويعنى بالفشل خير جهود المخرج وجهود هيئة التمثيل فى خلق خداع الانحاء بالحقيقة أو المحافظة عليه .

كذلك يجب على المخرج أن يتأكد من أن التمثيل الذى يستعمل محدثو جدا فى كل من الكمية والمدة . فما ان يكون موضع المنظر وجوه ، حتى لا يكون هناك ضرورة لاستحراز تكوين العمل التمثيلى أبان المنظر كله . وفى معظم الأحوال ، يكون من الأفضل اختصاره تدريجيا ، ثم الانتهاء مننته أخيرا . بعد ذلك ، من الممكن أن يسير تقدم التمثيل فى المنظر ، دون أن

يسبب شروء ذهن المتفرجين ، ولا يبقى سوى التمثيل المبين للشخصية أو للموقف .

التمثيل والشخصية Business and Character

فى معظم الأحوال ، يكون التمثيل الذى يقصد به تكوين الشخصية ، أكثر حدة ومناسبة ، إذا ابتكره الممثل ونفذه . فيجب ، من أجل تحقيق هذا الهدف ، أن يشجع الممثل على أن يبحث فى الحرار ، وفى العمل التمثيلى للممرحية ، وأنفعال شخصيته بالنسبة الى الأشخاص الآخرين ، وماضى الشخص الذى يمثله ومركزه الاجتماعى ، وحتى فى ماضيه هو نفسه ، وتجاريه . لاجاد مادة ايضاح بصرية تساعد على أن يظهر للمشاهدين طبيعة الشخص الذى يمثله .

وكما كان الممثل ابرع ، كان بحثه اكمل وأدق ، وكان ما يعثر عليه أشد تأثيرا . يجب ، على الأقل ، أن يستطيع اكتشاف سلوك مناسب ، وطريقة مشى خاصة . وزيادة على ذلك ، قد يجد طريقة غريبة لاستخدام يديه ، تنطبق على شئ يعمله أو قد يبتكر نظاما خاصا لتأدية الأعمال العادية - نظاما ملائما . يتوخى خاص لهذه الشخصية نفسها . أو قد يصمم عملا تمثيلا يتضمن جزءا من ملبسه ويظهر خاصية أساسية لتلك الشخصية - مثل ضبط عقدة رباط رقبة أو تحفيف جبينه ، أو التقاط الخيوط من فوق بنطلونه .

يغير أنه لا يكون على المخرج أن يفحص ناقدا هذا العمل التمثيلى الذى صممه الممثل ، ثم يقرر بما إذا كان هذا العمل يلائم مفهومه عن دوره ، وما إذا كان هذا أسلوب ملائم ، ووقت مناسب ، وكمية معقولة ، وما إذا كان الممثل يقوم به ليستخرج منه القيمة كاملة . فإذا تهاون الممثل أو تراخى فى أى من هذه النقاط ، فعلى المخرج أن يتدخل ويصحح الوضع . وبالمثل ، إذا إفتقر ممثل إلى القدرة على الابتكار ، ولم يستطع تصميم أى عمل تمثيلى هام ،كى يساعده على تشخيص الدور الذى يمثله ، فقد يكون للمخرج أن يتدخل ويقوم بالعمل التمثيلى اللازم . غير أن الأفضل أن يستطيع المخرج حث الممثل على تصميم عمله التمثيلى .

يفضل للممثلون ، فى أغلب الأحوال ، طريقة العمل هذه . والواقع

أنهم كثيرا ما يكونون نوى قوة ابتكار عالية . وأحيانا يكون أحد الممثلين العديم المران جدا ، واعيا لنفسه حتى ليفعل أى شئ تقريبا ليتحاشى الانتباه إليه فوق النصبة . وكثيرا ما يقلق الممثلون إذا لم يفعلوا شيئا أنهم يشعرون بطريقة ما ، بأن على الممثل أن يكون مشغولا دائما . فإذا لم يفعل الممثل شيئا ، هو نفسه ، فإنه يتفعل بشئء يفعله غيره .

وبالطبع ، قد يصير بعض الممثلين مصدر مضايقة وتهديد . فيميلون الى أن يطمسوا كل اثر يفعله المخرج . ويعلم هؤلاء أن الشخص ينال افضل خدمة عندما يقوم ببعض ضربات كلامية حادة . يميل هؤلاء الى شحن تكوينهم للشخصية بحركات عديمة المعنى أو بتقطيعات جبين مبالغ فيها ، أو أوضاع غريبة ، أو استخدام أدوات الأيدى بطرق تفصيلية غير مألوفة . فإذا سمح لهم بالقيام بهذه الأمور دون رادع ، فقد يتمادون أخيرا الى درجة أنه لايرى ولا يسمع فوق النصبة أى أحد غيرهم .

قلما يقع الممثلون المتمرنون فى مثل هذه الأمور فهم يعرفون جيدا خطر زيادة النشاط العديم المعنى . فذات مرة دعيت ممثلة من فضليات ممثلاتنا المحدثات وهى لين فونتان ، لتمثل دور سيدة مدمنة التدخين بدرجة فظيعة . عندما يواجه معظم الممثلات بمثل هذا الطلب ، فمن الجلى أنهم يخرجون سيجارة فى كل مرة يظهرن فوق النصبة . أما الآنسة فونتان ، فاذ كانت ممثلة معقولة وحساسة ، أدركت أن مثل هذا المسلك يحد كثيرا من نشاطها كممثلة ويسبب كثرة شروء ذهن المشاهدين . ولكى تحقق الأثر المطلوب ، وتتحاشى فى الوقت نفسه الوقوع فى المطبات الكامنة فى السير الواضح للممثل ، ابتكرت حلا بسيطا جدا . فعند أول دخول لها الى النصبة ، أخرجت سيجارة بطريقة لا ارادية وأشعلتها بيد مرتجفة ، وسحبت منها ثلاثة أنفاس طوال متعاقبة فى سرعة لتشبع ايمانها ، ثم أطفأتها ، ولم تلمس سيجارة بعد ذلك طوال بقية المسرحية . كانت وجهة نظرها أن المتفرجين قد عرفوا ، بدون شك ، أنها مدمنة التدخين بطريقة لا ارادية ، فلم تجد داعيا يحتم الاستمرار فى تكرار هذه الحقيقة .

يجب أن يمارس جميع الممثلين نفس هذا النوع من العمل عندما يختارون عملا تمثيليا ليكونوا به شخصية دورهم .

يجب أن يكون العمل التمثيلي حاداً ومحدداً ، ولا حاجة الى تكراره باستمرار لابرار صفته • كما يجب ألا يتصف بأنه غير عادى • فالحركة غير العادية ، كضرب الجبين بعنف عند الهياج ، يكون عظيم الأثر عند القيام به أول مرة • وقد يكون ذا أثر فعال فى المرة الثانية أو حتى فى المرة الثالثة • ولكن يأتى وقت يصير فيه هذا العمل مبتذلاً ويفقد صدمته الأصلية • ويمكن تطبيق هذه القاعدة نفسها فى طريقة المشى الغريبة المستهجنة ، ان تؤثر فى نفوس المشاهدين بغرابتها لأول مرة يشاهدونها فيها • كما قد تبدو غريبة أيضاً فى المرة الثانية ، أو فى الثالثة • وأخيراً ، يصل تكرارها الى درجة يبدأ بعدها الاضمحلال والتلاشى • فإذا استمر الممثل يكرر تلك الحركة بعد ذلك ، فسرعان ما يصير موضع سام ومضايقة - الا ، بالطبع ، اذا كان هو شارلى شابلن •

صار هذا الموضوع جلياً وواضحاً ، الآن • فكلما كان العمل التمثيلي غير عادى ، وجب أن يقل استمراره • فالممثل الذى لا يظهر على المنصة غير مرتين أو ثلاث مرات فحسب طوال المسرحية كلها ، قد يستخدم مشية غريبة أو حركة شاذة لتكوين شخصية نوره • أما الممثل الذى يظهر على المنصة فى معظم أوقات المسرحية ، فيجب عليه أن يحذر الحركات الغريبة أو العاطفية • فما ان يظهر فوق المنصة ويبدأ فى خدش صبر المشاهد حتى تقل فعاليته كممثل ، بدرجة كبيرة •

Business and Relationships

التمثيل والعلاقات

اذا كان خير تصميم للعمل التمثيلي المقصود به اظهار الشخصية ، هو عادة ما يقوم به الممثل عندما يحدث على ابتكاره ، فان خير تصميم للعمل التمثيلي المقصود به تكوين العلاقات بين الأشخاص أو اظهارها ، هو ما يقوم به المخرج • فليس المخرج فقط فى موقف أفضل ليقرر ماذا يجب أن تكون عليه مختلف العلاقات بين الأشخاص ، بل وفى موقف أفضل لتقرير الفعالية النسبية لمختلف الأعمال التمثيلية التى يمكن أن توحى بها السطور ، أو العمل الدرامى ، أو ماضى الأشخاص •

فالعلاقات بين الأشخاص ، هى بطبيعة الحال ، روح الدراما • فان كيفية شعور الناس ، كل واحد تجاه الآخر ، هو ما يقرر ، الى مدى بعيد ،

كيف يعامل كل منهم الآخر - لذا كان من الأهمية بمكان ، فى أغلب الأحوال ، أن يعرف المشاهد ، منذ وقت مبكر قدر الامكان ، ما هى العلاقات بين مختلف الأشخاص - ويعرف معظم المؤلفين المسرحيين هذه الحقيقة ، فيختارون الاشارة الى تلك العلاقات كلما قدموا شخصا جديدا - ومع ذلك ، يهمل بعض المؤلفين التنويه فى السطور عن العلاقات بين أشخاصهم - ونتيجة لذلك يدهش الجمهور فجأة عندما يرون شخصا يتصرف حيال آخر بطريقة غير متوقعة - حقيقة ، قد يكون هذا النمط من المفاجأة مقيدا فى بعض المناسبات للحصول على أثر درامى ، ولكنه فى العادة مقلق للمشاهدين ويبعد بهم عن الحقيقة .

ولكى يتجنب المخرج هذا الأمر ، غالبا ما يسد النقص فى عمل المؤلف ، لتوضيح هذه العلاقات ، وذلك باستعمال العمل التمثيلى المناسب - فمثلا ، قد تبدي الحماة شعورها نحو زوجة ابنها الجديدة فى الطريقة التى تساعدها بها على خلع معطفها ، أو بالطريقة التى تمسك بها المعطف بكره ظاهر قبل أن تضعه على مقعد أو نحوه - وقد يبدى الزوج غير المهتم بزوجه شعوره نحوها بشئ يفعله بدون وعى - كحركة من وجهه أو جركة بدنية كلما حاولت أن تتحدث اليه - يستطيع هاملت ابداء مشاعره نحو أمه بطريقة سلوكه نحوها فى المنظر داخل مخدعها : فهاملت الذى يعانى من عقدة أوديب قوية ، يسلك مسلكا يختلف عن مسلك هاملت المصمم على الانتقام والذى إثير احساسه بالعدالة والاحتشام ، ولكنه لا يخفى خيالات سرية عن أمه .

ولتوضيح مرونة التمثيل فى تصوير العلاقات بين الأشخاص ، نأخذ مثلا ، شابا جالسا وحده فى حجرة الانتظار بعيادة طبيب - فإذا كان هذا الشاب يخفى وجهه فى مجلة ولا ينظر فوقها الا لفترات قصدا ، وبغير وعى عندما تدخل ممرضة أو مريض ، ثم عندما تظهر زوجته عند باب حجرة الفحص ، ينهض باهتمام ويتبعها الى مكتب الطبيب - يعلم المشاهد من ذلك ، اما أن هذه العلاقة باردة جدا وعديمة المشاعر ، أو أن الزوجة قد جاءت لمجرد استشارة الطبيب فى بعض أمور الأمومة المقلبة - ولو أن الشاب كان ينظر بعصبية فى كل مرة يفتح فيها باب مكتب الطبيب ، وإذا ألقى بالمجلة وأخذ يذرع أرض الحجرة ، وإذا اندفع نحو زوجته عندما ظهرت أخيرا وساعدها فى الجلوس على مقعد ، إذن لاختلف انطباع المشاهد عن العلاقة وعن السبب فى زيارة الزوجة للطبيب .

ويعنى آخر ، يعنى المشاهد تماما مغزى سلوك الممثل الى أدق حد .
اذ يعرفون بفرائضهم ، أنهم اذا أعطوا علاقة ما ، أو استجابة ما ، فيجب
توضيحها بعمل تمثيلى خاص . فإذا لم تكن الاستجابة الصحيحة آتية ، أو
إذا لم تكن الاستجابة بأشدة الصحيحة لاحظ المشاهدون الفرق بسرعة ،
إما بوعى أو بالعقل تحت الواعى . ويحط الأثر المززعج من قيمة العمل
المسرحى .

هذا هو السبب فى أنه يجب على المخرج أن يراعى الدقة فى اختيار
العمل التمثيلى الذى يأمل بواسطته أن يكون العلاقات بين الأشخاص .
فالعامل التمثيلى السئ الاختيار ، أو المضلل ، يمكن أن يقود المشاهد الى
استنتاجات خطأ . ويغد ذلك ، عندما تريد الخطة من الشخص أن يسلك
مسلكا ما بطريقة خاصة ، فانه يبدو للمشاهدين كما لو كان يكسر علاقة
سبق تكوينها . يشعر المتفرجون بأنهم خدعوا . وإذا كان الكسر خطيرا جدا ،
فلن تعود الى المشاهدين ثقتهم بالمسرحية .

Business and Situation التمثيل والموقف

عادة ما يشير مؤلف المسرحية ، فى السيناريو ، الى التمثيل المقصود
به تكوين الموقف ، أو إخبار المشاهدين بتطور جديد فى الموقف . لذا يكون
العمل التمثيلى اضطراريا أو قهريا . ومع ذلك ، ففى بعض الأوقات ، عندما
يهمل المؤلف توضيح التطور فى الخطة ، ذلك التطور الذى لو علم المشاهدون
به لزادت متعتهم ، فى مثل هذه الأوقات يستطيع المخرج أن يخطر المتفرجين
بالتطور الجديد ، عن طريق عمل تمثيلى اضافى . فمثلا ، لنفرض أن هناك
شابيتين تشتركان معا فى مسكن واحد . احدهما تراعى الدقة والعناية فى
كل أعمالها . ففى كل مرة تدخل الشقة تعلق معطفها فى المقصورة الخاصة ،
وتضع حقيبة يدها بعناية فى أحد ادراج خزانة ، وتضع قفازها فى درج
آخر . أما الشابة الأخرى فمهملة فى عاداتها الشخصية . فعندما تدخل
الشقة تلقى بمعطفها على الأريكة ، وتلقى بقفازها وحقيبة يدها على اقرب
كرسى . ولنفرض الآن ، انه فى منتصف الفصل الثانى ، عندما دخلت الشابة
المهملة ، أخذت تلقى معطفها على الأريكة ، ثم عادت ترى أن تعلقه فى
المقصورة الخاصة ، ثم تشرع فى وضع قفازها وحقيبة يدها فى موضعيهما

الصحيحين فى الخزانة • بهذا يخطر المشاهدون بأن هذه الشابة إما أنها قد أصيبت من عاداتها فجأة ، أو إنها تتوقع مجيء شخص تأمل فى أن تعطيه انطباعا حسنا عنها • وعندما يكتشف الجمهور فيما بعد ، أنها -تنتظر شخصا ما ، وأن ذلك الشخص المنتظر هو الشاب خطيب زميلتها فى الحجرة ، فإن فضول المشاهد يثار ، ويزيد توقعهم للمنظر المقبل •

قرر المخرج أن يحصل المشاهدون على مزيد من المتعة بالمنظر بين الشابة المهمة وخطيب زميلتها ، إذا علموا ما يدور بذهن الشابة • ولما كانت هذه المعلومات غير مذكورة بالسيناريو ، أخذ المخرج يقوم بها عن طريق العمل التمثيلى • فكثيرا ما يكون بالامكان اضافة هذا العمل المحسن ، لاضفاء توتر عاطفى على منظر ، ولولا ذلك العمل لصار المنظر فاترا تفها ، أو صار منظرا عاديا مبتذلا •

Business Added for Technical Reasons الفنية لأسباب فنية

بالاضافة الى مختلف الأسباب الأخرى التى توجب اضافة عمل تمثيلى مسرحية ، قد يرغب المخرج فى اضافته لأسباب فنية بحثة • فقد يرغب فى كسر منظر مقمع بالثرثرة ، أو يدخل الونائم الى مسرحية زاهرة بالكلام متجهة الفكرة • قد يكون راغبا فى الحصول على بناء أو تكوين لايمكنه الحصول عليه باستعمال السطور وحدها مع الموقف • وقد يكون راغبا فى زيادة المزاج أو التشويق فى منظر أو فى موقف حيث لم تتحقق الامكانيات الكاملة ، أو قد يرغب فى استخدام العمل التمثيلى لأغراض التأكيد - لعمل هدف السطر فى كوميديا أو ليوضح سطورا دراميا ، أو سطورا فى الخطبة أو ليخفيف فترة الى منظر أو الى حلقة •

For Variety من أجل التنوع

كثيرا ما يكتب أحد المؤلفين منظرا لشرح الأحداث الماضية ، لايتضمن سوف القليل من العمل التمثيلى أو الضراع • وعادة ما يقع هذا النظر قرب بداية أحد فصول المسرحية • والغرض منه التعريف ببعض معلومات معينة ضرورية لاعداد المشاهد للعمل التمثيلى الذى سيبعث ذلك المنظر • ومن الطبعي ، أن يتضمن هذا المنظر شخصيات قليلة الأهمية مثل : خادمة أو

« سفرجى » أو فارس مع مساعده أو أحد أقارب الأسرة أو صديق . ومع ذلك ، فقد يتضمن شخصيات هامة ، فى بعض المناسبات ، ولاسيما فى المسرحيات الحديثة .

وبما أن القصة لم تجد بعد ، فرصة لتبدأ ، وبما أنه لا يوجد صراع أساسى فى المنظر ، فقد يجد المخرج من الصعب ابقاء هذا النمط من المناظر حيا . وهنا ، يمكن أن يكون العمل التمثيلى عظيم الفائدة . فإن المتعة البصرية التى يثيرها العمل التمثيلى الجيد الاختيار ، تقوم مقام العمل الدرامى الحقيقى . فإذا نفذ العمل التمثيلى الجيد ، بمهارة ودقة ، صار قادراً على تكوين منظر للأحداث الماضية ، ليس مقبولا فحسب ، بل وفى بعض الأحوال ، جديرا بالتذكر . خذ مثلا ، منظرًا من مسرحية « مديننتا » وليكن المنظر الذى تجلس فيه مسز ويب ومسز جيبير ، خارج باب المطبخ تقشران بعض القول « الوهمى » ، من أجل التعليق ، وتناقشان مشروعاتهما وأمالهما فى أن ترىا من العالم شيئا أكثر من جرورفرز كورنر . ليس بهذا المنظر صراع ولا دراما فطرية . ومع ذلك ، يعلق بالذاكرة بسبب التفاصيل الغفلة للعمل التمثيلى الصامت pantomimed business .

وبالإضافة الى مناظر الأحداث الماضية ، قد يكون على المخرج أن يبتكر عملا تمثيليا لكسر المناظر الأخرى التى تعمل الى أن تصير ثابتة ، مثال ذلك : منظر حب ، أو منظر أحد السياسيين يخطب فى الجمهور . ولا يحتاج منظر الحب الى أن يقتصر على دكة أو أريكة ، فغالبا ما يمثل تمثيلا رائعا حول كرسى كبير أو مائدة أو سلم . فالمتفرجون المستمعون الى خطيب ليسوا بحاجة الى البقاء ساكنين الأعضاء . وقد يمل بعض الناس الخطيب ويتحركون أماكنهم . وعندما يأتى غيرهم يحتلون مقاعدهم . وقد يلعب الأطفال حول الأفاريز . ومهمة المخرج فى كل منظر هى أن يتشبه بمتعة مشاهديه . فإن استطاع الممثلون تحقيق ذلك خلال تقديمهم للسطور ، فلا داعى لاتباع جهودهم بعمل تمثيلى اضافى . فإذا لم يستطيعوا تحقيقه ، فعندئذ قد يساعد العمل التمثيلى الجيد التصميم والأداء على ابقاء المنظر حيا .

كذلك يمكن أن يفيد العمل التمثيلى فى إضفاء الحياة على مسرحية كلامية أصلا ، أو مسرحية متجهة الفكرة idea - oriented play .

كـمـسـرـحـيـات شـو أو كـوـارـد أو بـارـى . فـلـمـا كـان هـؤـلـاء المـؤـلفـون مـولـعـين مـبـدئـيا بـالـأفـكار أو اللـغـة أو الشـخـصـية ، فـلم يـكـونـوا أسـخـياء فـى تـضـمـينـهم لـلعـمـل التـمـثـيلـى . وهـكـذا ، مـن المـحـتمـل أن تـبـدو مـسـرـحـيـاتـهم لـيـس فـى الحـيـاة ، الـا إـذا قـام بـتـمـثـيلـها مـمـثـلـون مـهـرة غـزـيرو المـواد الفـنـية ، أو ادمـجـت مـع عـمـل تـمـثـيلـى ابتـكـره مـخـرج ذـو مـوهـبة ابتـكـارية .

يـمـكـن كـسـر مـنـظر سـاكـن أو مـسـرـحـية سـاكـنة بـشـتى الطـرق ، وريـمـا كـانـت الحـركـات أو تـغـيـير أوضـاع الجـسـم أكـثـر هـا اسـتـعـمـالا . ومـع ذـلك ، فأحيـانـا مـا يـعـطـى المـمـثـل ادوات يـذـنـوية أو ادوات المـلابـس كـابـر التـريـكو وحـقـائب الـيـد وضـيـنـيات الشـائ والجـرائـد والعـصـى والقـفـازات وفتـاحـات الخـطـابـات ، فيـسـطـيع أن يـصـمـم بـها عـمـلا تـمـثـيلـيا لـتـأكـيد سـطـورـه أو لـلـمـاء الفـراغ فـى الشـخـصـية الـتى يـقـوم بـتـمـثـيلـها . فـإذا كـان المـمـثـلـون يـعـمـلون فـى مـنـظر داخـلى ، أمـكـنـهم الـقـيـام بـمـتـنـوعـات كـثـيرة ، وذـلك بـاسـتـعـمـال الأثـاث بـطـرق غـير عـادـية . فـمـثـلا ، إـذا كـان شـخـصـان يـلـعبـان حـول مـقـعد (فـوتـيل) ، فـيـوسـعـهـما أن يـجـدا ، عـلى الأـقل ، عـشـرة مـجـمـوعـات مـخـتـلـفة مـن الأوضـاع تـمـدـهـما بـعـد يـكـاد لا يـحـصى مـن المـتـنـوعـات . وإـذا كـان المـمـثـلـون يـعـمـلون فـى مـنـظر خـارجـى ، اسـتـطـاعـوا ابتـكـار عـمـل تـمـثـيلـى لـاسـتـخـدام السـلـالم أو الأعمـدة أو الأشـجار أو الصـخـور بـدـلا مـن الأثـاث . وعـمـل المـخـرج هـو مـجـرد تـقـرير ضـرورة العـمـل التـمـثـيلـى عـلى تـنـفـيـذه ، فيـؤدـنـه بـعـنـاية ودقـة ، ثم مـلـاحـظـة تـكـرارـه بـنـفس الطـريقـة فـى كـل عـرض .

لبناء منظر For building a scene

قد يـكـون مـن المـسـتـحـيل ، أحيـانـا ، فـى مـنـظر مـتـزايـد التـوتـر الدـرامـى ، أن يـحـصـل المـخـرج عـلى أقـصـى مـا يـريـده ، مـن السـطـور ومـن المـوقـف ومـن المـمـثـلـين . فـقد تـكون السـطـور قـصـيرة جـدا أو طـويلـة جـدا . وقـد يـكون المـوقـف الأـسـاسـى ضـئـيـلا جـدا أو مـضـطـربـا جـدا ، أو يـكون المـمـثـلـون غـير مـثـقفـين بـما فـيـه الكـفـايـة . فـى مـثـل هـذه الأحوـال ، بـوسـع المـخـرج فـى أغـلب الأوقـات ، أن يـضـيف عـمـلا تـمـثـيلـيا لـتـقويـة العـاطـفة أو الحـقيـقة فـى المـنـظر ، ويـعـطـى المـمـثـلـون تـدعـيـما اضمـافـيا يـبـنـون عـلـيه . تـوجـد امـكـانـيات مـثـل هـذا النـوع مـن الاضـمـافـات فـى جـمـيع أنـمـاط المـسـرـحـيات ، ولـكـن رـبـمـا كـانـت الفـرص أكـثـر وضـوحـا فـى المـيـودـرامـا والفـارس والكـوميـديـا المـنـخـفضـة .

فى مسرحية «نور الثياب البيضاء» التى لقيت نجاحا مبكرا فى مسرح المجموعات الشهيرة بنيويورك، استخدم العمل الروتينى لاغتسال الأطباء والمرضات استعدادا لاجراء عملية جراحية، بفائدة عظمى، فى المنظر القمى عند نهاية الفصل الثانى . اعتدى طبيب مقيم على ممرضة صغيرة السن فحملت منه ، وكانت على وشك أن تجرى لها عملية لتصحيح الضرر الناتج عن اجهاض غير نظيف . وكان على الطبيب المذنب أن يساعد الجراح القائم بالعملية . وكانت خطيبته حاضرة أيضا فى حجرة العمليات كمشاهدة . ومن الجلى أن هذا موقف مدير بعناية . موقف من الصعب جدا أن يعمل وحده بدون تدعيم العمل التمثيلى المتناهى الظهور فى صورة الحقيقة ، والذى يخلقه الممثلون والمخرج . ومع ذلك ، فمع العمل التمثيلى البنانغ التفاصيل ، اتصف منظر الاغتسال هذا بالحقيقة الكاملة ، وببنى بناء راسخا الى غاية عاطفية قوية عمت المشاهدين معها ولا شك .

وفى الفارس والكوميديا الهابطة حيث لا يصل المنظر القمى الى مستوى المرح الذى يريده المخرج ، يوسع أن يرفع الأثر بأن يقدم عملا تمثيلىا سريع الخطو وجيد التوقيت أو حركة سريعة تأتى فى الوقت المناسب . يمكن أن ينشأ هذا عن الموقف ويتخذ صورة سطور مضحكة مبالغ فيها أو تكرر لهذه السطور المضحكة ، تضاف بالاتفاق لصفاتها المثيرة للضحك . فقد يجعل المخرج شخصا يمسك شخصا آخر كلما هم بالخروج من باب فيمنعه ذلك . أو يجعل شخصا يحاول ارتداء سرواله فيأتى اليه باستمرار اناس يزعمونه بحجة أن يوقع لهم على شيء ما . أو يجعل شخصا يضرب المائدة بقبضته فتحدث صوتا عاليا كى يلفت اليه الأنظار بينما لا يكون بالحجرة أحد غيره ليغيره انتباهها . أو قد يجعل محضرا محترما يحاول تسليم انذار بالطرد ، فيعض ساقه باستمرار طفل عمره خمس سنوات . أو يأتى بسيدة مجتمع موفرة مرتدية معطفا من فراء الثعلب فيهمج عليها كلب صيد فتضطر الى ابعاده عنها بينما يصر الكلب على الهجوم . وهكذا تكون الامكانيات أمام المخرج كثيرة لاتنتهى .

والاحتياط الوحيد عند اضافة هذه الأعمال التمثيلية أو أى نوع آخر من الأعمال التمثيلية الأخرى هى أن يتأكد المخرج من أن العمل المضاف لايطمس السطور أو يطفى على الموقف ، والا يعمل على إبطاء سير العمل المسرحى، وأن يلائم الأشخاص والمكان، كما يوافق أسلوب المسرحية ومدتها .

هكذا روعيت هذه الشروط ، صار العمل التمثيلي مساعدا عظيم للرفع للمخرج
فى رفع درجة التشويق أو تقوية الدراما أو زيادة الدعاية بعدد كبير من
المناظر المتنوعة .

التأكيد For emphasis

ربما كان أعظم سبب لاضافة العمل التمثيلى هو الحصول على التأكيد
الذى يجد المخرج صعوبة فى تحقيقه بأية طريقة أخرى ، أو يجده مستحيلا .
فالتهديد واللحن وعاطفة الحب أو الكراهية ، يمكن اعطاؤها جميعا تأكيدا
اضافيا بحركة أو بإيماءة أو بأى نوع من العمل التمثيلى الكامل الجيسد
الاختيار . كما يمكن تأكيد الندم وتبكيك الضمير والفرح والارتباك بحركة
وجه تعبيرية أو بتغيير وضع الرأس أو الجسم أو بحركة بالأيدي أو الأذرع .
ويمكن تأكيد فكرة أو بعض المعلومات الهامة ، بإقرانها بجزء توضيحي من
العمل التمثيلى . و « طرقة » الأصابع طريقة متفق عليها لجذب الانتباه
نحو شيء تذكره الانسان لتوه ، أو لفكرة طرات فجأة على الذهن .
وأحيانا ، يكون بوسع نظرة أن تظهر تماما ما يفكر فيه الشخص . وفى نهاية
الفصل الأول من مسرحية « الحياة مع أبى » ، أذهل فينى اكتشافها أن زوجها
لم يعد أطلاقا . ولما كانت أسقفية متعصبة لمعقيدتها ، قالت : « وحتى ،
يحتمل أننا لم نتزوج » . ثم دارت عينها ببطم نحو ولديها . وتدرك فجأة
موقفها المحوط بالشك ، فتتحرك يدها نحو فمها لتمنعه أن ينفجر فزعا . وهكذا
يعلم المشاهدون تماما ويتأكد ما يدور فى رأسها .

وللحصول على تأكيد لسطر هزلى أو فكرة هزلية أو لسطر دارمى أو
لسطر من الخلطة ، يستخدم المخرج أو الممثل أداة تعرف باسم « توجيه الأداء
pointing » . ويتكون توجيه الأداء ، عادة ، من حركة بدئية أو حركة
تعبيرية بالوجه أو إيماءة بالرأس ، أو أى نوع آخر من العمل التمثيلى لجذب
الانتباه الى سطر تال أو سطر قيل قبل ذلك مباشرة . فإذا استخدم العمل
التمثيلى أو الحركة بعد قول السطر ، أطلق عليه ، أحيانا اسم « الغتيل
a snapper » ، لأنه يشعل الضحك أو يثيره . كما أن العمل التمثيلى
المستخدم بعد السطر ، يعيل الى زيادة حجم الضحك ويساعد الممثل على أن
يغضى فترة الانتظار اللازمة للضحك ، والتى لولا ذلك لبدت سخيفة .

عندما يريد المخرج أن يؤكد جسما ما ، كعمدس أو سكين أو خطاب سيكون له ، فيما بعد ، شأن بارز في العمل الدرامي ، فيمكنه - عادة - تحقيق ذلك ، بجذب انتباه النظارة الى شيء سيعلمونه ، « - بالطبع - » ، يقوم المؤلف الماهر ، عادة ، بالتنبيه اللازم ، في السيناريو نفسه ، كما فعل « أبسين » في مسرحية روزميرشولم ، عندما لفت الانتظار الى القنطرة القائمة فوق ترعة الطاحونة في بداية المسرحية . . . يفهم النظارة ، بهذه الطريقة قرار روزمير وريببكا ، ليخرجا اليها عند نهاية المسرحية . ولكن عندما يهمل المؤلف واجبه ، يضطر المخرج الى سد هذا النقص بدلا منه ، بتوع ما من العمل التمثيلي . والا دهش المتفرجون بطريقة غير سارة . وإذا اقتضى الأمر أن تظهر بندقية موضوعة على رف المدفأة ، تظهر بصورة هامة في العمل الدرامي ، بالفصل الثالث ، فمن الأفضل ، أن يخطر النظارة بأن هناك بندقية على رف الوطيش . إبان الفصل الأول أو الفصل الثاني . وإذا لم يذكر المؤلف هذه المعلومات ، صار لزاما على المخرج أن يشير الى البندقية ، أما بأن يجعل ممثلا يفحصها وهي في موضعها أو يأخذها من على الرف ويفحصها .

في ذلك الوقت ، يجب أن يكون اشخاص العمل التمثيلي الجيد واضحين تماما . فاولا ، يجب أن يكون العمل التمثيلي ثلاثين للمكان وللأشخاص والموقف وللوقت المعين من النهار ، وللمدة التي ستستغرقها المسرحية . فأي شيء غير ملائم يضعف ثقة المتفرجين بالمسرحية ، ويثقل خداع الأيحاء بالحقيقة .

ثانيا : يجب أن يعبر العمل التمثيلي عن جو مكان المنظر ، وعن حالته . فإذا أخفق المخرج في هذا الأمر ، تجرد الممثلون من الدعم القيم لتمثيلهم . وإذا خلق جوا كاذبا أو حالة كاذبة ، ارتبك المشاهدون .

ثالثا : يجب إمداد العمل التمثيلي « بدافع » ، وبإستثناء الفئارس والمسرحيات التمثيلية الأخرى ، يجب عدم تقديم الدافع عرقيا ، بل يجب أن ينشأ طبيعيا من الموقف أو من الأشخاص أو من السطور .

رابعا : يجب أن يكون العمل التمثيلي حسن الأداء ، أي يجب تنفيذه بوضوح وبدقة ، حتى لا يتدخل في الحوار ، ويجب اكماله دائما ، الا اذا

كان هناك سبب واضح يدعو الى ايقافه قبل اكماله . فاذا كان هناك امرأة تصب الشاي ، مثلا ، فيجدر أن تصب الشاي لكل شخص فى الحجرة ، والا أخذ المشاهدون يدهشون لسبب افعالها الشخص الذى لم تعطه الشاي .

خامسا : يجب أن يكون العمل التمثيلى متسعا نسبيا بما يكفى ، حتى ينتقل الى آخر صف فى قاعة المشاهدين . وتختلف النسبة باختلاف حجم القاعدة وأسلوب المسرحية . ولكن يجب ، فى جميع الحالات ، أن تكون أكبر من الواقع فى الحياة . فالإيماءة أو حركة اليد التى قد تكون واضحة جدا وقوية التأثير لشخص فى الصف الثالث قد لا تكون ملحوظة اطلاقا لشخص ما فى الصف الخامس والعشرين .

سادسا : يجب أن يطابق العمل التمثيلى « أسلوب » المسرحية أو الاخراج . فمثلا ، فى المسرحية الطبيعية ، يكون العمل التمثيلى كامل التفاصيل بقدر الامكان . وفى المسرحية الواقعية ، يكون العمل التمثيلى أقل تفاصيل وأقل كمية . وإذا صارت المسرحية أكثر نمطية ، غدا العمل التمثيلى أقل ، وبتفاصيل أقل ، ويحتمل أن تقل كميته وتقل . وفى التراجيديا الاغريقية ، يكون العمل التمثيلى قليلا جدا ، وما يوجد منه ، يكون بنسبة كبيرة ، وبتفاصيل قليلة جدا .

وأخيرا ، يجب مراقبة العمل التمثيلى بعناية حتى لا يكون قليلا جدا ، ولا كثيرا جدا . وعادة ، تحتاج المسرحية الى عمل تمثيلى أكثر ، فى المناظر الأولى ، ثم يكون هناك والكثير من شرح الأحداث الماضية ولم تثبت القصة قديمها بعد . ثم فى أثناء ارتفاع التوتر ، يمكن تخفيف العمل التمثيلى حتى لايعوق العمل الدرامى . هذا ، وكثرة الاسراع وعدم المقاطعة يساعدان المخرج كثيرا فى الاحتفاظ برسمه المناظر فى هذا الأمر . سيجد ، عادة ، أن كثيرا من العمل التمثيلى الذى أدخله هو وممثلوه أثناء البروفات الأولى ، بحاجة الى ترتيب . وإذا سمح له بالبقاء فسيتلف سرعة التمثيل ويقطع إيقاع المخرج .

الباب التاسع

تكنية المخرج - تناول الحوار

تناولت الأبواب السابقة ، أساسا ، المظاهر البصرية للأخراج - أى ما يراه المشاهدون - والآن حان وقت تناول المظاهر السمعية - أى ما يسمعه المتفرجون .

وإذا راعينا الدقة ، فهناك نوعان من المظاهر السمعية للأخراج : الأصوات التى يحدثها الممثلون ، والأصوات التى تحدثها وسائل أخرى - عادة ، ميكانيكية أو الكترونية . وتعرف هذه الأصوات الأخيرة بالأصوات الصناعية ، وسنتناول هذه الأصوات الصناعية فى باب منفرد ، بينما سنتناول أولا الأصوات التى يحدثها الممثلون ، عادة فى صورة كلام يقال كحوار .

عندما يتناول المخرج الحوار ، كما فى مختلف واجباته الأخرى ، يجب أن ينظر الى نفسه كمرشد وناصح للمشاهدين . والواجب الأول للمرشد ، بل وأهم واجباته ، هو لفت الأنظار الى كثير من الأماكن الممتعة والناس الهامين ، والأنشطة الجديرة بالملاحظة على طول الطريق : كمنظر الخليج من نقطة معينة ، والتفاصيل الفخمة فى زخارف هذا المعبد ، والتطريز المعقد فى أثواب مجموعة الفلاحات هذه . وبالمثل ، يجب على المخرج أن يتأكد من أن الجمهور يفهم كل خطوة بالضبط ، مما يحاول المؤلف أن يقوله ، وأن المشاهدون يحصلون على أقصى ما يمكن من البواعث الذهنية والبرضى العاطفى ، من المسرحية . وزيادة على ذلك ، يجب أن يحاول المخرج ، أن يربط ويوفق بين الحوار وأية حركة أو عمل تمثيلى ضرورى ، كى يتكون منها جميعا نسيج متماسك ، منذ رفع الستار فى أول المسرحية ، حتى اسدال الستار عند نهايتها ، ذلك النسيج الذى يمكن أن يبرز فيه نمط المسرحية . وأخيرا ، يجب عليه أن يحافظ على نمط السرعة والايقاع يكون معبرا عن حالة المسرحية وجوها ، ومريحا للمتلين . وقبل أن يحاول كل هذا ، يجب على المخرج ، بالطبع ، أن يفهم شيئا عن طبيعة الحوار ووظيفته .

وظيفة الحوار Function of Dialogue

كما أن قدرنا كبيرا من المعلومات يمكن أن ينقل الى المشاهدين عن طريق

الوسائل البصرية ، كتكوين الصورة والحركات والعمل التمثيلي ، فإن الغالبية العظمى للمعلومات الأساسية ، فى معظم المسرحيات ، ينقل الى المشاهدين عن طريق الحوار . والغرض الاصلى من الحوار هو أن ينقل الى المشاهدين المعلومات التى يجب أن يعلموها ، كى يفهموا العمل الدرامى ويقدرُوا قيم المسرحية .

ليس الحوار بسيطاً ، كما يظنه بعض الناس . ليس مجرد محادثة تنقل الى المنصة . فهو كلام اختير بعناية وترتب بدقة وركز ونظم بمشقة وحول الى مناظر بواسطة المؤلف كى يظهر الشخصية وينقل المعلومات ويقدم العمل الدرامى للمسرحية . فللحوار الجيد خواص معينة يسهل التعرف عليها ، فإذا وجدت سهلت كثيراً مشكلات المخرج والممثلين ، وإذا غابت أدى ذلك الى تعقيدها .

Characteristics of Good Dialogue خصائص الحوار الجيد

لما كان الغرض الأساسى من الحوار هو نقل المعلومات ، مهما يكن نوعها ، الى المشاهد ، فكلما قام الحوار بهذا الغرض فى وضوح كان أفضل . إذن ، فالوضوح خاصية أساسية من خواص الحوار الجيد . فإذا لم يراع المؤلف الوضوح فى التعبير عما يريد أن يعرفه المشاهدون أو يشعروا به ، فلن يستطيعوا أن يتقبّعوا بسهولة تطور المسرحية . ولن يحل المشكلة سوى تضمينها كمية كبيرة من التصوير الابتكارى أو الحركات الصامتة المثيرة ، يقوم بها المخرج والممثلون .

وبالإضافة الى ذكر الحقائق بوضوح وبمبته ، يعمل الحوار الجيد على سرعة العمل الدرامى . فقد يكون الحوار واضحاً كل الوضوح فى تقديم الحقائق ، ولكنه ، فى الوقت نفسه ، لا يساعد على تقدم العمل الدرامى ، فتبدو المسرحية ساكنة . وعندئذ يتحمل المخرج والممثلون عبء ابتكار عمل تمثيلى وحركات للمحافظة على بقاء المسرحية حيوة أعطاها احساساً بالتقدم . وبينما يستطيع المخرجون والممثلون الغزير المعلومات والطرق الفنية ، اضافة الاحساس بالحياة على منظر ساكن أو منظرين ساكنين ، فإن بث الشعور بالحياة والحركة فى سرعة كاملة ، ليجتاج الى جهد فوق طاقة البشر . وهذا هو السبب فى أن مسرحيات شو ووايلد وتشيكوف صعبة الاخراج الجيد على

المجموعة غير المدربة لأنها تتطلب ابتكارا كثيرا من جانب المخرج والممثلين
كى يضيفوا على مسرحيتهم احساسا بالتقدم .

ورغم هذا ، فلا يكفى أن يذكر الحوار الحقائق كى يتقدم العمل الدرامى ،
بل يجب أن يذكرها وهو يبدو مهتما أولا وقبل كل شيء بالايحاء بالشخصية ،
أى أن الحوار الجيد يضيف الشخصية على الفرد الذى يراد أن ينطق بها .
يجب أن يصاغ الحوار ليلائم ذلك الفرد دون سواء . لابد أن يكون معبرا عن
ماضيه وعن ثقافته وعن مركزه الاجتماعى وعن عمله وعن شخصيته وعن
حالته العاطفية وعن رغباته وعن عقائده وعن أطواره الغريبة .

غالبا ما يكون الكلام متبادلا فى بعض المسرحيات - حتى فى المسرحيات
الناجحة . يمكن أن يطلب من أى شخص أن يقول أى سطر تقريبا . أى أن
السطور ليست شخصية ، وليست معبرة عن طبيعة أو ماضى شخص معين
يطلب منه أن يقول تلك السطور . فهى مجرد سطور مسالحة ، استعملها
المؤلف لتنتقل المعلومات التى أراد أن يعرفها المشاهدون وأننا لنلتقى كثيرا
بهذا النوع من الحوار غير المبين للشخصية فى الميلودراما ، مثل دراكولا ،
و « البذرة السيئة » و « انتظر حتى يخيم الظلام » التى أروع فيها المؤلفون ،
اساسا ، بالقصة والموقف ، ولم يولعوا بالشخصية الا قليلا . ولسوء
الحظ ، يفرض عدم ولع المؤلف بشئ ما ، مسئولية على المخرج وعلى الممثلين
كانوا فى غنى عن تحمل أعبائها . ولكى يخلقوا جوا بالايحاء بالحقيقة
ويحافظوا عليه ، عليهم أن يفرضوا ، بوسائل خارجية ، تصوير الشخصيات
الذى كان يجب أن يذكره المؤلف فى النص .

وأخيرا ، يجب « ملائمة الحوار الجيد للمنصة » . يجب أن يكون
مناسبا للاحتياجات المفروضة فوق المنصة بواسطة نفس بيئتها ، وهى المسرح ،
وليس احتياجات المكتبة أو قاعة المحاضرات . يجب أن يكون سلس النطق ،
شيقا ، ذا دعابة وعاطفة . كما يجب أن يتصف بعدم التوقع (المفاجأة) ،
وأن يخلو من التعقيد اللفظى الذى يعجز الممثل . ويجب أن تكون ملائمة
العمل التمثيلى والحركة له سهلة . ويجب أن تأتى اشارات البدء بالكلام فى
الموضع الصحيح ، ولا تدفن وسط كلام ، بل توضع قرب آخره ، حتى
لا ينسى المشاهدون إشارة البدء بالكلام قبل أن يستعد المتكلم التالى ليستجيب
لها .

من الجلى أن الحوار الجيد فى جميع النواحي لا يوجد فى كل المسرحيات ، لأن المسرحيات الجيدة نسبيا ، قد تحتوى على حوار واضح ، ويعمل على تقدم العمل الدرامى ، ويضفى الشخصية على أفراد المسرحية ، ولكنه ، فى الوقت ذاته ، عديم الرشاقة ، أو صعب النطق أو مفتقر الى العاطفة . وقد تحتوى مسرحيات أخرى على حوار رشيق ذى دعابة زاخرة بالعاطفة ومريح تماما للأذن ، ولكنه غير واضح فى بيان الحقائق ، ولا يعمل على تقدم العمل الدرامى ، كما أن اضعاف الشخصية على أفراد المسرحية غير موفق .

تقع على المخرج مسئولية التعريف على مواضع النقص فى الحوار وتقرير الخطوات الضرورية للتعويض عن هذا النقص . فإذا لم يذكر الحوار الحقائق بوضوح ، كما فى المسرحيات المبكرة لايوجين أونيل ، فعلى المخرج تصميم وسيلة ما ، لذكرها عن طريق تكوين الصورة أو العمل التمثيلى أو التمثيل الصامت . وإذا لم يعمل الحوار على تقدم العمل الدرامى ، كما فى حالة كثير من مسرحيات تشيكوف وبعض مسرحيات شلو ، فعلى المخرج الحصول على الاحساس بالتقدم عن طريق اضافة عمل تمثيلى أو تكوين الصور أو الحركات . وإذا لم يصف الحوار الشخصية على الأفراد ، كما فى حالة كثير من الميلودراما ، فعلى المخرج أن يساعد الممثلين فى ابتكار طرق لاضفاء الشخصية عن طريق الصوت أو العمل التمثيلى الصامت أو الملابس . وبالطبع اذا كان الحوار غير رشيق أو كثير اللف والدوران أو عسير النطق أو مفتقرا الى العاطفة ، ولا يلائم المنصة ، فعلى المخرج أن يحكم عقله فيترك تلك المسرحية . فالمؤلفون الذين يكتبون حوار ركيك تماما يكتبون فى العادة مسرحيات ركيكة تماما أيضا .

Dialogue Organized into Scenes

الحوار المقسم الى مناظر

مهما تكن صفة الحوار فعادة ما يقسمه المؤلف المسرحى الى ما يعرف باسم « المناظر الفرنسية » . وليست هذه المناظر كتلك المذكورة فى البرنامج ، مثل : « الفصل الأول ، المنظر الأول » أو « الفصل الثانى ، المنظر الثانى » . والمناظر الفرنسية عادة اقصر مدة وأقل حجما . ورغم انها قد تتضمن أى عدد من الأشخاص ، مثل « منظر اللاعبين players scene » فى هامليت ، أو « منظر المائدة » فى ماكبيث ، فانها تحتوى على شخصين أو ثلاثة اشخاص .

وفى هذه الحالة ، يبدأ المنظر بدخول أحد الأشخاص ، وينتهى بخروج نفس الشخص أو بخروج شخص آخر ، أو بدخول شخص ثالث . وقد تختلف مدتها من بضعة أسطر الى عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة . ومع ذلك ، فإنها تتناول عادة فكرة واحدة وتمثل تطورا واحدا من العمل الدرامى ، وتظهر علاقة هامة واحدة بين الأشخاص ، أو تحل نقطة واحدة من الصراع .

ولسهولة المناقشة ، تقسم المناظر الفرنسية الى عدة أنماط يسهل التمييز بينها . فهناك مناظر الأحداث الماضية التى وظيفتها الرئيسية هى نقل معلومات هامة الى الجمهور ، ومناظر تكوين القصة ، التى تعمل على تقديم الخطة ، ومناظر التشويق التى تهدف لاطالة الشوق لدى المشاهدين قبل أن تبدأ المسرحية فى الوصول الى منظر قمتى ، والمناظر القمية التى تضم معا قوتين أو ثلاث قوى متصارعة وتوجد حلا ، ومناظر تهدئة التوتر التى وظيفتها عادة خفض حدة التوتر الدرامى بعد المنظر القمى حتى يمكن بدء البناء نحو القعة التالية فى مستوى أكثر انخفاضاً . وبالطبع ، لكل نمط من المناظر مشاكل اخراج فنية مختلفة ، وتحتاج الى أسلوب مختلف وتناول مختلف .

مناظر الأحداث الماضية Expository scenes

تقع مناظر الأحداث الماضية ، عادة ، قرب بداية مسرحية أو بداية فصل . وتضم أساسا لى تنقل الى المشاهدين المعلومات التى يجب أن يعرفوها ليفهموا العمل التمثيلى التالى . وبما أنها لا تحتوى على صراع أو تحتوى على قليل منه ، فهى أصلا ساكنة فى طبيعتها . وبما أن جميع أشخاصها يسيرون على نفس الطريق ، فيطلق عليها أحيانا « المناظر المتوازنة » ،

للمناظر الأحداث الماضية تقاليد طويلة فى عالم المسرح . فقد جرت العادة منذ مائة عام خلت ، أن تبدأ المسرحية بالخدم أو الاتباع يناقشون فيما بينهم مشاكل سادتهم وسيداتهم ويقضون عيوبهم ومثالبهم ، وبذا يعلمون المتفرجين بالموقف الدرامى الأساسى . وفى مسرحية « هيدا جابلر » ، استعمل « ابسين » خادمة جديدة ، وعمة تيسمان لتكوين شخصية هيدا وماضيها ، وبيان العلاقة بينها وبين زوجها . وفى هامليت ، جعل شكسبير هوراشيو وأعضاء المجلس يزاقبون مرور شبح والد هامليت ، لى يوضح الموقف السياسى فى الدانمرك . واستخدم يوريبيدس مربية الأبطال وخادمتهم ، فى

مسرحية ميديا ، لتكوين العلاقة بين جاسون وميـديا ، وبين كريون حمى جاسون ، وميـديا .

وبينما يحاول المؤلفون المحدثون ، كلما أمكن ، أن يدخلوا الصراع فى منظر أحداث ماضية ، أو يفرقوا المشاهد فى العمل التمثيلى للمسرحية ، مباشرة ، ثم يدمجون الأحداث الماضية كلما احتاج العمل اليها ، فإن هذه الطرق ليست ممكنة دائما ، ولا من الممكن دائما دمجها . لذا ، ما زلنا نلتقى كثيرا بمنابر الأحداث الماضية البحتة ، فى المسرح الحديث . فخذ مثلا ، المنظر الافتتاحى بين المرأتين فى مسرحية « الشئى والعطف » ، أو المنظر الافتتاحى بين صاحبة المطعم ونادلها الشابة فى مسرحية « محطة الأوتوبيس » . فقد تكون الموقع فى هذين المنظرين ، وتحدد الموقف الأساسى ، وأعطى المشاهدون معلومات عن الأشخاص الرئيسيين . غير أنه لا يوجد أى عمل درامى فى أى منظر منهما ، ولم ينشأ أى صراع أساسى ،

عند تناول هذا النمط من المناظر ، على المخرج أن يستخدم كل براعته ومعلوماته فى الإبقاء على حيوية المنظر . وبما أن القصة لم تستقر بعد ، فلا شئ يثبت انتباه المشاهد . ومع ذلك ، يجب نقل المعلومات التى يضمها المنظر الى المتفرجين بطريقة تجعلهم يتذكرونها . كما يجب المحافظة على متعة المشاهد .

عندما يكون المنظر قصيرا نسبيا ، لاتكون مشكلة المحافظة على متعة المشاهدين صعبة . أما اذا كان المنظر طويلا ، فهناك اغراء لا تمكن مقاومته لاسراع العمل ، لالنتهاء منه باقصى سرعة ممكنة ، أو لشحن المناظر بالعمل التمثيلى أو الحركات ، حتى يبدو أكثر امتاعا مما هو فى الواقع .

يمكن أن تنشأ عن كلا هذين الأسلوبين نتائج مدمرة . فإذا اسرع المنظر ، فقد لا يجد المتفرجون وقتا لاستيعاب المعلومات ، التى هى الغرض الوحيد من المنظر . وإذا شحن المنظر بأكثر مما يلزم ، فقد يشرد ذهن الجمهور من جراء كثرة النشاط المحيط بهم ، فتضيع منهم المعلومات الحيوية . فإذا وجه المخرج بمثل هذا النمط من المناظر ، يجدر به ألا يسرع فيه أو يشحنه ، بل يستغرق الوقت الكافى ، ويتخذ الوسائل الضرورية لتقنية أغراضه والعمل

على حدثها ، ويعتمد على جو المسرحية وأشخاصها والنمط الإيقاعي الأساسى للمُنظر ، للمحافظة على متعة النظارة .

مناظر تكوين القصة Action scenes

مناظر تكوين القصة هى غالبية المناظر التى تقابلنا فى أية مسرحية - على الأقل ، فى أية مسرحية جيدة التأليف . انها المناظر التى تدير المسرحية ، وتجعلها تنمو وتتطور . اذ تظهر الشخصية مضغوطة ، وتبين الصراعات الأساسية أو تجعلها تصل الى الرأس ، وتحرك الأعمال ذات الأثر على اظهار تفاصيل المسرحية . وبما أنه ليس لدى المؤلف المسرحى ما يكفى من الوقت لسرد قصته ، فلا يمكنه تخصيص وقت طويل للمناظر التى لا تشترك ، بطريقة ما ، فى تطوير تكوين القصة . لذا كان من الطبيعى أن تتضمن مناظر تكوين القصة كل مسرحيته .

فمثلا ، « ماكبيث » مفعمة بمناظر تكوين القصة : منظر أول لقاء بين ما كيبث وزوجته ، والمنظر الذى يقرران فيه قتل الملك ، والمنظر الذى اكتشفت فيه جثة الملك ، والمنظر الذى قرر فيه المالكولم ودونالدين أن يهربا ، والمنظر الذى خرج فيه بانكو راكبا حصانه فى مأمورية خاصة ، والمنظر الذى يكلف فيه ماكبيث القاتلين باغتيال بانكو ، ومنظر شبح بانكو . اذن تنقل كل هذه المناظر تكوين القصة خطوة أقرب الى اظهار التفاصيل .

عند تناول منظر من مناظر تكوين القصة ، من الأهمية بمكان معرفة انه يختلف كثيرا عن منظر الأحداث الماضية . فاذا أُجيد تركيب منظر تكوين القصة اكتسب بناء طبيعيا وتطورا داخل نفسه . فبيداً عند مستوى معين من التوتر والتقدم ، الى مستوى أعلى . ولن تشبه الأمور ، فى نهاية المنظر ، ما كانت عليه عند بدايته . فيتغير الأشخاص أو العلاقات أو الموقف نفسه ، بما يجرى أثناء المنظر .

لن يكون هناك فقط بناء فطرى فى منظر تكوين القصة نفسه ، بل وسيكون به بناء تقدمى من منظر الى المنظر التالى له من مناظر تكوين القصة . وبالمطبع لن يكون هذا البناء مستمرا دائما ، فقد يتوقف فى المناسبات بواسطة مناظر تهدئة التوتر ، أو حتى بواسطة منظر الأحداث الماضية . غير

أن مستوى التوتر الدرامى يميل الى التزايد من منظر تكوين القصة الى المنظر التالى له من نفس النوع أيضا ، حتى الوصول الى منظر قمى . (انظر شكل ٩ - ١) .



ومهمة المخرج هى التأكد من أن كل منظر من مناظر تكوين القصة فى المسرحية ، يؤدى وظيفته الدرامية الخاصة خير أداء . أى أنه يظهر علاقة شخصية أساسية أو غيرها ، أو يكون صراعا أساسيا بين الأشخاص أو يقويه ، ويحول الى عمل درامى أى التواء فى الخطة أو تغير فى الموقف ، أو أى تحسن أو انقلاب فى حظ الشخص الرئيسى للمسرحية .

كذلك يجب على المخرج أن يتأكد من عدم تعدى أى منظر معين ، حدود نفسه - أى لا يصل الى مستوى من التوتر الدرامى أعلى من المطلوب واقعيا . فإذا حدث هذا ، تأثرت المناظر التالية . فاما أن تحتاج الى إعادة بنائها الى درجة تبدو عندها مجهددة أو تبدو عديمة الحيوية ومفتقر الى القوة ، اذا قيست بالمنظر السابق الذى بنى بناء عاليا أكثر مما يلزم .

مناظر التشويق Suspense scenes

يبين أونة وأخرى ، يدخل المؤلف المسرحى منظرا ساكنا بعد أحد مناظر تكوين القصة ، وقبل منظر قمى ، خاليا من أى عمل درامى حقيقى ، ولا يحتوى على معلومات أساسية . والغرض من هذا المنظر ، هو ببساطة ، المحافظة على التشويق الذى أثير ، أو زيادته ، أو تأخير ظهور التفاصيل التى يعلم المشاهدون ، بالعقل تحت الواعى ، أنها وشيكة الحدوث : ففى الفصل الأخير من « ماكبيث » ، وهو الفصل الذى يقدم الطبيب فيه تقريراً لماكيث عن صحة ليدى ماكبيث ، ما يقوم بهذا الغرض . فلا تعطى أية معلومات جديدة ، وإنما يقدم عرض لما سبق أن علمه المشاهدون . ومن الطبيعى ، فى مثل هذا المنظر

الا تقابل المخرج مشكلة المصافطة على المتعة ، كما يفعل فى منظر شرح الأحداث السابقة ، وانما تكون لديه مشاكل تحتاج الى دراسة بالغة الدقة .
فمثلا ، عليه أن يقرر بالضبط مدة الاحتفاظ بالمنظر ، والمدى الذى يصل اليه بناء التشويق دون ملل النظارة ، كما أن عليه أن يكون يقظا فيتأكد من عدم وجود شيء بالمنظر يضحك المتفرجين أو يهدئهم من توترهم . والغرض من هذا المنظر هو الاحتفاظ بالتشويق أو زيادته ، وليس تبديده .

المناظر القمية : Climatic scenes

تحدث القمة أو الذروة الدرامية
• **dramatic climax**
عندما يأتى منهج من العمل التمثيلى بقوتين متصارعتين ، أو أكثر من قوتين ، كل واحدة منها فى مواجهة الأخرى ، فيحدث من صراعها نوع من التفاصيل . قد تكون القوى المتصارعة أفكارا مختلفة ، أو آراء سياسية متباينة ، أو أنواعا شتى من المصالح الاقتصادية أو الشخصية ، أو بيانات مختلفة أو ثقافات متنوعة ، أو خلفيات backgrounds متباينة . غير أن القوى ، فى كل حالة ، يمثلها أفراد ويتحلوا شخصيتها . ويكون هذا الصراع conflict صراعا بين الناس . وبالطبع ، كلما كان الصراع حادا ، قويت الذروة .

وتختلف هذه المواقف فى المسرحية الواحدة . ففى بعض المسرحيات ، لا يوجد سوى ذروة حقيقية واحدة - قرب النهاية - بنيت المسرحية كلها متجهة نحوها ، ويطلق على هذا المنظر أحيانا «المنظر الاجبارى» The obligatory scene لأنه المنظر الذى يستطيع المؤلف أن يتحاشاه شرعا - القبعات البيض ضد القبعات السود . فالمنظر الاجبارى فى ماكبيث هو المواجهة الأخيرة بين ماكبيث وملكوف . وهو فى هامليت ، المواجهة بين هامليت والملك .

ومع ذلك ، فقد يحتوى كثير من المسرحيات على عدة ذرى صغار قبل الذروة العظمى وتحدث هذه الذرى عادة ، قرب نهاية فصل يبين التفاصيل فى صراعات ثانوية ، أو صراعات مساعدة . ففى مسرحية روزمرز هولم ، التى هى النموذج الأول للمسرحية الجيدة التاليف ، يوصل أبسين بالفصل الأول الى ذروة ، باعتزاف روزمير الفاضل لعزى الصداقة ، الى الكاهن كروك ، بأنه غير آراءه فما يختص بالدين والمجتمع ، وينوى النضال من أجل تغييرات

متطرفة في كليهما . ويوصل الفصل الثانى الى ذروة عندما يقترح روزمير الزواج على ريببكا ، ولكنها ترفضه ، على عكس ماكان يتوقع ، ويصل الفصل الثالث الى ذروة عندما تتقدم ريببكا لانتقاد روزمير من الادانة حتى يستطيع الاستمرار فى عمله ، فتعترف له هو وكروول بمسئوليتيها عن موت زوجة روزمير . وفى النهاية ، يوصل المسرحية كلها الى ذروة ، عندما يضطر روزمير وريببكا الى اختبار علاقتهما الكاملة ويقرران معا ، ان الطريقة الوحيدة للخروج من هذه المعضلة الاخلاقية التى اوقعا انفسهما فيها هى الانتحار .

يجب على المخرج عندما يتناول المناظر القمعية ، ان يضع الاولويات فى ذهنه دائما . فمثلا ، فى مسرحية روزمرزهولم ، من السهل جدا بناء ذروة صغرى مبكرة ، تصل الى ارتفاع لا تستطيع الذروة العظمى التالية ان تعلق فوقه . يجب عدم السماح بحدوث هذا اطلاقا . فالانطباع الرئيسى الذى يأخذه المتفرجون عن المسرحية ، هو الانطباع الذى يتركه الفصل الاخير . فى نفوسهم . فاذا طغى فصل سابق على هذا الفصل فى شدته ، بدت المسرحية كلها مفتقرة الى الصدمة العاطفية emotional impact . فيترك المشاهدون المسرح غير راضين اما اذا لم تصل الفصول الاولى الى كامل ذروتها الدرامية ، فان الفصل الاخير المبني على الفصول السابقة قد لا يمكنه الوصول الى كامل ذروته الدرامية ، ومرة اخرى ، يترك المشاهدون المسرح غير راضين . اذن ، فعلى المخرج ان يقدر بالضبط مبلغ الارتفاع الذى يصل اليه كل منظر قمى ، وكذلك كل منظر مكون للقصة ، ثم يبني كل منظر ليصل الى ذلك الارتفاع ، وليس الى اعلى منه .

مناظر تهدئة التوتر Drop scenes

يجب عمل منظر تهدئة التوتر عندما يرغب المخرج فى تخفيف حدة التوتر الناشئ عن منظر تكوين قوى للقصة ، أو منظر قمى قد يرغب ، فى نهاية فصل ، ان ينزل به الستار ، ليس على مستوى مرتفع سببه منظر قمى ، بل على مستوى منخفض يجعل الانتقال الى المنظر التالى اسهل وايسر . كانت هذه هى الحال فى مسرحية « بيت الدمية » التى قرر فيها ايسين الا ينزل الستار بعد الفصل التالى لرقص نورا الوحشى والهستيرى ، وانما

انتهى الفصل على منظر هادئ لمسر ليند ، يفسر سبب هستيرية نورا • ومن جهة اخرى ، قرر شكسبير أن يخفف من حدة التوتر الناشئ عن منظر « الممثلين » ، الذى يواجه فيه الملك باعادة تمثيل جريمته • ولذا قدم المؤلف منظرا هادئا لروزنكرانتز وجيلدنستيرن قبل أن يبدأ البناء ثانية تجاه المنظر القمى بين هامليت وأمه •

يجب على المخرج عند تناوله لمنظر تهدئة التوتر أن يتعرف عليه أولا كمنظر لتهدئة التوتر ثم يعالجه على هذا الأساس • أى أنه لا يحاول ابتداء الاحتفاظ بالتوتر الناشئ عن المنظر السابق ، بل يعمل على خفضه بشدة الى مستوى أكثر انخفاضا • وإذا كان ذلك المنظر فى وسط المسرحية وليس فى نهايتها ، فينبغى له أن يخفف التوتر كثيرا لئلا يمنع المناظر التالية من الوصول الى الارتفاع المطلوب • وبمعنى آخر ، يسمح بخفض التوتر ، ولكن ليس الى « الأرض » •

ربط الحوار بالعمل التمثيلى

Synchronization of Dialogue and Business

يختلف المخرجون ، بطبيعة الحال ، فى الأساليب التى يتناولون بها المسرحية • فبعضهم يبدأ بصرى ، أى ينظر الى المسرحية نظرة واسعة بمصطلحات الحركات والعمل التمثيلى • بينما البعض الآخر سمعى قبل كل شيء ، أى يسمع المسرحية - كل آخر كلمة ومقطع - ولكنه لا يحس بالامكانيات البصرية الكامنة فى السيناريو أو قد يكون لديه النزير اليسير من هذا الاحساس أما المخرج النموذجى ، فهو البصرى السمعى ، الذى يحس بالامكانيات البصرية الموجودة فى السيناريو ، ولكنه ، فى الوقت نفسه ، يدرك الامكانيات العاطفية والذهنية الكامنة فى الحوار ، ويحاول بوعى أن يدمج الاثنين معا للحصول على أضيق إخراج وأعظمه تأثيرا ، قدر الامكان •

ومهما تكن ميلول المخرج ، يجب أن يكون العمل التمثيلى للمسرحية مستبقرا ، لابد أن يحدث شيء ما خارج النص كما ارتفع الستار • وعندما تكون هناك وقفة فى الحوار يلزم ملؤها بحركة أو بعمل تمثيلى ، أو أن تكون الوقفة نفسها مليئة بالمعنى • وإذا كان هناك فجوة a gap فى العمل

الدرامى - أى وقفة a pause لا يحدث فيها أى شيء على الإطلاق فوق المنصة - فيكون لدينا عندئذ ما يطلق عليه « فترة توقف التمثيل a stage wait » وما من شيء يقلق المشاهدين مثل توقف التمثيل. وهذا هو السبب فى أن الممثلين عندما يتسبون دورهم أو يتلعثمون فيها ، يحاولون جاهدين أن يملأوا الوقفة الناشئة عن ذلك - حتى ولو وصل بهم الأمر إلى ابتكار عمل من أكثر الأعمال التمثيلية سماجة فى تلك المناسبة - إلى أن ينقذهم الملقن prompter الموجود فى الأجنحة ، أو ممثل زميل معهم فوق المنصة . أنهم يدركون ، فى تلك الآونة ، أن المشاهدين على وشك الشرود دون عودة ، من جراء فترة توقف التمثيل هذه ، وتستلزم عودتهم ثانية. خمس دقائق أو عشرة .

لا يتحتم فقط أن يكون هناك شيء يحدث باستمرار على المنصة ، بل ويجب أن يكون ما يحدث ذا علاقة بكل شيء حادث . يلزم تصميم الحركة أو العمل التمثيلى وتنفيذهما بحيث يعملان على تقوية الحوار أو تعديله . كما يجب نطق الحوار بحيث يندمج مع العمل التمثيلى أو الحركة أو يؤكدهما . ويلزم ألا يكون هناك كلام خارجى ، ولا عمل تمثيلى عديم الهدف .

وإننا ، بالطبع ، لننهمك فى نشاطنا خارج المنصة بكلام ليس من المسرحية وإنما دردشة بينما نقوم بنشاط جسمى بأيدينا أو بجسدنا . فقد يتحدث الرجل إلى أولاده فى أثناء قيادته سيارته ، أو قد يناقش عملا معقدا وهو يتناول غداءه . أو قد تناقش سيدة موضوع انتخاب قادم بينما هى تفصل الأطباق . وفى أغلب الأحوال ، لا يطابق الناس ما يقولونه بما يفعلون ، هذا باستثناء غرس شوكة فى الطعام أو تناول كوب . فيظل كلاهما نشاطا قائما بذاته ومنفصلا عن الآخر بوضوح .

أما على المنصة ، فيكون فصل الكلام عن العمل غير مقبول إطلاقا . ولما كان وقت تمثيل المسرحية محدودا جدا ، يجب أن يفى كل ما يتضمنه الإخراج بغرض درامى . يجب أن يسهم بطريقة ما فى فهم المشاهدين للمسرحية ، أو التأثير العاطفى . ولكى يحصل المخرج على هذا الغرض ، يجب أولا أن يختار العمل التمثيلى أو الحركة المناسبتين للالفاظ ، وللموقف الدرامى . ثم يتأكد من الأداء بحيث يسهم بكامل طاقته . وهذا ، إلى حد كبير ، هو موضوع توقيت .

التوقيت Timing

لا شك في أن للتوقيت أثرا هاما على جدوى كل من الكلام والعمل التمثيلي . ويكون التوقيت أكثر أهمية بعد اندماج الاثنين معا . فمثلا ، خذ عبورا عاديا فوق المنصة . فبما أن الممثلين لا يتحركون طبيعيا الا على خطوطهم ، فإن العبور يتم بينما الممثل العابر يتكلم . وإذا لم يوقت العبور بدقة ، فإن الممثل ينهي العبور قبل أن ينهى دوره أو أنه ينهى الدور بينما العبور لم يتم بعد . فإذا حدث الأمر الأول ، قلن ينال الكلام التأكيد الذى كان يمكن أن يحصل عليه من الحركة . وإذا حدث الأمر الثانى ، فقد يطلب من الممثل التالى أن يبدأ الكلام بينما الممثل الأول ما يزال يتحرك . وليست أية واحدة من النتيجةين مرغوبا فيها . ولكى يكون العبور العادى كامل الأثر ، يجب توقيته بحيث يتم عند آخر كلمة من الدور - وليس قبلها ولا بعدها .

كذلك والحركات التعبيرية للوجه والجسم ، تتأثر بالتوقيت . وتستعمل عادة للحصول على التأكيد . ومع ذلك ، يختلف مقدار التأكيد الناشئ عنها باختلاف طريقة توقيته . ولنتأمل الدور « أرفض أن أغادر البيت ! » فإذا قالت هذا الدور امرأة وذراعاها موضوعتان فوق صدرها ، تلقى الدور قدرا اضافيا من التأكيد . ولكنها إذا قالت الدور ثم وضعت يديها على صدرها ، تلقى قدرا أعظم من التأكيد . فالحركة تضيف الى الدور هدفا أقوى .

كذلك التوقيت عامل حيوى فى إضفاء التأثير effectiveness على كل دور تقريبا ، أو كل عمل تمثيلى يقصد به أن يكون مضحكا ، واليك الفقرة التالية من برنامج إذاعة جاك بينى ، مثلا : اشتهر بينى بالبخل الشديد ، فإذا به ذات يوم فى مواجهة لص يقول له : « نقودك أو حياتك ! » وقفة طويلة « قلت ، نقودك أو حياتك ! » . « سمعته » . وقفة . « ماذا ؟ » وقفة أخرى قصيرة ، يجيب بعدها بينى بقوله : « إننى أفكر فى الأمر » . « عذرا ، المدة المصبوطة ، لما أنت الفقرة بالغرض الذى أتت به ، رغم كونها مضحكة » . أو خذ الأداة المعروفة جيدا باسم : « الاستجابة المتأخرة » . أنها أداة ميكانيكية بحتة ، يرى فيها الممثل أو يسمع شيئا ليس له تأثير فوري .

فيستمر يعمل أو يقول ما كان يعمل أو يقوله • ثم يدرك فجأة مغزى ما رآه أو سمعه منذ لحظة ، فينفعل • فإذا ضبطتوقيت الاستجابة المتأخرة ، غدت مضحكة جدا • أما إذا لم يضبطتوقيتها ، بأن كانت الوقفة طويلة جدا أو قصيرة جدا ، فإنها لن تثير أكثر من ابتسامة فحسب •

التوقيت من أكثر الوسائل المؤثرة التي يستعملها الممثل أو المخرج لضمان حدوث الصدمة العاطفية المقصودة ، من قول أو حركة أو وقفة من العمل التمثيلي • انه من أعظم الوسائل تأثيرا فى الحصول على التأكيد

التأكيد Emphasis

ربما كان التأكيد أهم اعتبار يحفل به كل فرد تقريبا ، ممن يعملون فى المسرح • فله الأهمية الأولى لدى المؤلف والمخرج والممثلين والمصممين • تجب دراسة كل قصة ، تقريبا ، تعد للتمثيل فوق المنصة • لا يمكن أن تتضمن كل منظر أو كل شخص ممكن • فالمؤلف لا يختار سوى تلك المناظر ، وأولئك الأشخاص ، .وتلك التفاصيل الضرورية لرواية القصة • وبالطبع ، عملية الاختيار هذه ، وسيلة تأكيد • فالمؤلف يؤكد أشياء معينة على حساب أشياء أخرى • كذلك الحال عندما يختار مصمم المناظر أحد الألوان أو قطعة اثاث أو مظهرا معماريا فإنه يختار منها ما ينتج القيم العاطفية أو الذهنية التى يراها بين ثنايا السيناريو • فهذه هى وسيلته للتأكيد •

يجب تشجيع الممثلين على اعطاء التأكيد اللازم للالفاظ والجمل والأقوال الفردية لتوضيح ما يعنيه المؤلف • يجب أن يظهروا معنى النص ، على الأقل ، فى سبطنهم أو فى قول • وإذا كانوا ممثلين قديرين ، أمكنهم ، ذلك فى الكثير من المدلولات الفرعية للسيناريو • ومع ذلك ، فلا يمكن أن نتوقع من الممثلين أن يقوموا بالتأكيد اللازم لتوضيح كل تطور فى القصة ، دون مساعدة ، لأبraz المفهوم أو الفكرة لبيان العلاقات الشخصية المعقدة أولا ، واعتمادا المشاهدين فى الفصل الأول ، لشيء سوف يحدث فى الفصل الثالث •

يجب على المخرج هنا أن يتحمل المسئولية كاملة فعليه أولا أن يقدر الأهمية النسبية لمختلف القيم الدرامية ، ومختلف الأشخاص وشتى الأفكار ،

ثم يقرر الكيفية التى يرتب بها التأكيدات المختلفة اللازمة للحصول على النتائج التى يريدها • وإلى حد كبير ، فإن المهارة التى يرتب بها المخرج تأكيدات ، ستحدد كلا من صفة الجمال الفنى للأخراج ، والاستجابة العاطفية التى ينالها الأخراج من المتفرجين •

يتناول المخرج ، تناولاً نوعياً ، كلا من الأدوار أو الأقوال أو ، فى بعض الأحوال ، الألفاظ أو الجمل • فيتصفح السيناريو ، ويكتشف سطوراً معينة يجب أن تسترعى انتباه المشاهدين إذا كان لهم أن يلموا بالعمل الدرامى الجارى فوق النص • وتعرف هذه باسم « سطور ايضاح التمثيل plot lines » وعادة ما يلتفت المؤلف الأنظار إليها بنفسه ، بالتكرار أو بالتلميح • ومع ذلك ، ففى بعض الأحوال قد لا يستطيع جعلها قوية بما فيه الكفاية ، وفى هذه الحالة ، يضطر المخرج الى اعطائها تأكيدا اضافيا • كما يكتشف المخرج أدواراً أخرى تلقى ضوءاً على علاقة شخصية معينة ذات تأثير على تطور العمل الدرامى أو الأدوار التى تبرز والفكرة الأساسية للمسرحية • أو يجد « سطور الاعداد plant lines » التى تعد المشاهد فى الفصل الأول لما سوف سيحدث فى الفصل الثانى • كل هذه الأدوار بحاجة الى تأكيد كيلا ينساها المتفرجون •

Means of emphasis

وسائل التأكيد

كما ذكرنا فى الأبواب السابقة ، يمكن الحصول على التأكيد بطرق شتى • يمكن استخدام الحركة والعمل التمثيلى والتكوين الفنى وتكوين الصورة لتضفى تأكيدا بصريا على الأفكار أو العلاقات أو الأعمال الدرامية • كما يمكن استعمال المساحات الواسعة والمستويات الواضحة للاختلاف والمسافات بين الأشخاص أو الأشياء ، والتناقض والتركيز والألوان لاعطاء الأفراد تأكيدا • وكذلك تؤكد ما يقولونه بطريق غير مباشرة •

هناك عدد من الطرق الصوتية البحتة تستعمل أيضا فى التأكيد • ومن أكثر هذه الطرق شيوعا زيادة ضخامة الصوت • والتناقض فى الضخامة - مثل همس يعقبه صياح - أكثر تأكيدا من زيادة الضخامة • كما أن من الطرق المساوية للتناقض ، زيادة شدة الصوت التى ترفع فيها النغمة العاطفية للكلام ،

أو التناقض الحاد فى الشدة - كالانتقال من الرعونة الى الجدية الهادئة .
وزيادة على ذلك ، يمكن الحصول على التأكيد بالتناقض الملحوظ فى التلحين :
ويتضمن التغير الحاد فى طبقة الصوت علوا أو انخفاضا . وتغير السرعة
- الاسراع فى الكلام أو الابطاء فيه . وهذا الأخير أكثر حدوثا . وأخيرا ، هناك
بالطبع الوقفات . وهى بالغة التأثير ، بنوع خاص ، فى جذب الانتباه الى
شيء تال . وتستعمل الوقفة كإشارة الى الجمهور بأن الجملة التالية هامة ،
وأنه يجب إعطاؤها اعتبارا دقيقا جدا . كما يمكن استعمال الوقفة بعد سطر
لجعل محتوياته تهبط . ويمكن استعمال جميع هذه الطرق السابقة ، إما فرادى
أو بجمع بعضها مع البعض الآخر للحصول على التأكيد الضرورى للحفاظ
على توجيه المشاهدين الى القصة وإلى القيم الدرامية وإلى العلاقات بين
أشخاص المسرحية .

بناء المنظر Building a scene

هناك حالات لا يكفى فيها تأكيد الألفاظ أو الجمل ،
أل حتى الأقسام الكاملة . كما أن هناك مناظر كاملة قد
تحتاج الى تأكيد أكثر مما أعطاها المؤلف فى السيناريو . وفى هذه الحالة
يلزم بناء المنظر الذى يكون عادة ، منظر تكوين القصة أو منظرا قيميا - أى
يرفع الى مستوى شدة أعلى مما يصل اليه عاديا .

شرحنا فى الأبواب السابقة كيف يمكن استخدام كل من الحركة والعمل
التمثيلى فى زيادة بناء المنظر ، عن طريق زيادة الكمية ، أو بزيادة السرعة ،
أو بزيادة حيوية الحركة أو العمل التمثيلى . وعندما تسمح المسرحية يمكن
بدء المنظر فى منطقة ضعيفة من النص ثم ينقل الى منطقة أقوى ، أو يضاف
المزيد والمزيد من الأشخاص كلما تقدم المنظر . وبالطبع ، لا يمكن استعمال
هذه الطريقة الأخيرة إلا فى المنظر المزدحم أو حيث لا تبدو إضافة أشخاص
آخرين غير مناسبة .

وبالإضافة الى هذه الطرق البصرية لزيادة البناء ، توجد أمام الحوار
فرص معينة للحصول على نفس النتيجة . وفى المسرحية الجيدة التأليف ،
تميل أطوال الأقوال وأطوال الجمل الفردية الداخلة فى الأقسام

الى القصر اثناء بناء المنظر . فعندما يصير الناس عاطفيين أكثر فأكثر ، فانهم يميلون الى استخدام عبارات اقصر فأقصر . وهذه الظاهرة ، فى حد ذاتها تعطى المنظر بناء ثابتا ، ولا سيما اذا التقطت اشارات بدء الكلام بسرعة ، أو حتى متداخلة ، فى بعض الأحوال .

ومع ذلك ، بإمكان المخرج أن يضيف الى هذا البناء باستخدام أداة مسرحية تعرف باسم « تعلية الصوت topping أو شدة أعلى قليلا يبدأ كل ممثل كلامه بمستوى طبقة level of pitch » . ففى تعلية الصوت ، من طبقة أو شدة الممثل السابق له . فيتكلم الممثل الأول بمستوى معين فيتكلم الممثل الثانى بمستوى أعلى قليلا ، فيعود الممثل الأول فيتكلم بمستوى أعلى من سابقه ، وهكذا . وبينما تكون طريقة بناء المنظر هذه ذات أثر فعال فى بعض المناسبات ، فإن لها حدا واحدا خطيرا : لا يستطيع الممثلون الاستمرار فى أن يعلو كل منهم على الآخر الا لفترة قصيرة نسبيا . ثم يصلون الى مستوى لا يمكنهم الوصول الى أعلى منه . واذا بدأت التعلية فى وقت مبكر جدا ، فاما أن يبهز المثلون أنفاسهم قبل الوصول الى ذروة المنظر ، واما أن يصلوا فى النهاية الى درجة أن يصيح كل منهم فى الآخر . وبمعنى آخر ، يجب استعمال تعلية الصوت بحكمة ، وليس بكثرة .

: **Comedy emphasis** التأكيد الكوميدي

الحصول على الكمية الصحيحة من التأكيد ، والوضع الصحيح للتأكيد ، فى قراءة سطور الكوميدي ، مشكلة خاصة . فعموما ، يجب أن يقع التأكيد على « السطر المهد للكنه the feeder line » ، بدلا من وقوعه على السطر الكوميدي نفسه . ويقينا ، يجب ألا يؤكد السطر الكوميدي أو « ترفع شدة تأكيده » ، فهذا ، بكل تأكيد ، يقتل أى ضحك يكمن داخله

واليك الفقرة التالية من كوميدي « الزرنينج والمخزومات القديمة » ، مثلا .
يسال مورتيمر عمته عن الجثة التى وجدها ، منذ لحظة ، فى مقعد النافذة :
مورتيمر : ماذا يفعل هذا هنا ؟ ماذا حدث له
مارثا : مات .

مورتيمر : يا عمتى مارثا ، لا يدخل الرجال مقاعد النوافد ثم يموتون فيها .

أبى : انه مات أولا •

مورتيمر : اذن ، فكيف ؟

أبى : لك الله ، يا مورتيمر ! لا تكن كثير الأسئلة هكذا • مات هذا الرجل
لأنه شرب شيئا من الخمر المسمومة •

مورتيمر : وكيف جاء السم الى الخمر ؟

مارثا : وضعناه فى الخمر ، اذ يكون أقل اكتشافا • • فعندما يوضع
فى الشاي تكون رائحته واضحة •

مورتيمر : هل وضعته فى الخمر ؟

أبى : نعم ، وأنا التى وضعت المستر هوسكنز فى مقعد النافذة ، لأن
الدكتور هاربر كان قادما •

مورتيمر : اذن ، فقد عرفت ما عملته ! لم تريد أن يرى الدكتور هاربر
الجثة !

أبى : حسنا ، ليس فى موعد الشاي ، والا لما كان طيبا •

نرى فى الفقرة السابقة ثلاث ضحكات كبار أو اربعة ، على الأقل •

ولكن ما من واحدة منها تصير هامة ، الا اذا قرئت سطور مورتيمر التمهيدية
بتاكيد بالغ • يجب أن يقود مورتيمر المنظر ، ثم تمكن قراءة سطور العمتين
بطريقة منخفضة ، للحصول منها على النكتة الكاملة •

غير أن تأكيد السطر التمهيدى قد لا يكون كافيا دائما • فقد يتطلب

الامر ، بعد النطق بسطر كوميدى ، حركة تعبيرية ، أو هزة كتف ، أو قطعة من
العمل التمثيلى ، لاثارة الضحك • ويطلق على هذا ، اسم « الفتيل » • أو قد
يضاف العمل التمثيلى لتغطية الوقفة الناشئة عن الضحك ، أو ، فى بعض
الأحوال ، لإطالة الضحك ، وفى هذه الحال ، يجب عدم بدء العمل التمثيلى
الا بدء الضحك ، والا قتل العمل التمثيلى الضحك •

وأخيرا ، لتحاشى فترة توقف التمثيل ، يجب على الممثل الذى يأتى دوره

فى الكلام بعد الضحك ألا يجعل إشارة بدء الكلام ، نهاية الضحك • وإنما
النقطة التى يبدأ الضحك عندها فى أن يخبر ، والا انتهى ضحك النظارة ،
وما عادوا يرغبون فى الضحك مرة أخرى ، عند السطر الكوميدى التالى •

الضحك فى المسرح أمر رقيق وهش • فبينما يرغب المشاهدون فى الضحك ، فانهم لا يحبون أن يرغموا عليه • يريدون من يرحوهم ويدعوهم الى الضحك • يريدون أن تقدم لهم النكتة غير قابلة للمقاومة ، فلا يسمهم وقتئذ الا أن يضحكوا • فالخرج وهيئة التمثيل الذين يقابلون الجمهور وهم متشبعون بهذا الرأى ، يلقون نتيجة أفضل مما يلقى من يخرجون الى النظارة متعمدين « تهشيم رؤوسهم حتى الموت » •

سرعة التمثيل / الإيقاع Tempo/Rhythm

تتوقف فعالية جميع المقترحات السابقة ، الخاصة بتناول الحوار ، تتوقف الى درجة كبيرة ، على عامل آخر يجب أن يضعه المخرج فى اعتباره عند اخراج المسرحية • هذا العامل المفهوم قليلا ، والذي كثيرا ما يقدر بأقل من قيمته ، هو سرعة التمثيل tempo الإيقاع rhythm فاذا لم يحصل على عامل السرعة والإيقاع ، ويحافظ عليه ، وجد الممثلون صعوبة فى الاحساس بأثوارهم ، والقيام بعرض عاطفى مقنع ، ان لم يكن هذا مستحيلا • وعلى هذا الأساس ، يحتل ألا يستجيب المشاهد عاطفيا الى الكوميديا ، أو الى الدراما الموجودة فى السيناريو • إذ ربما يضللون فيما يختص بالحالة والجو وطبيعة الأشخاص الذين يتضمنهم العرض •

من حسن الحظ أن نمط السرعة / الإيقاع ، ليس صعب التكوين • فعادة ما يكون كامئا فى المسرحية - فى طريقة كتابة الحوار ، وفى السرعة التى تقع بها الأحداث • وما على المخرج والممثلين الا أن يتأكدوا من عدم مخالفة الإجراءات لذلك • ورغم هذا ، ففي بعض الأحوال ، عندما لا يكون النمط واضحا ، أو حيث تبدو السرعة المبينة ، أو الإيقاع المبين ، خطأ فلا يناسب الحالة أو الجو أو الأشخاص ، يتحتم على المخرج فرض سرعة أخرى ، أو إيقاع آخر •

السرعة الصحيحة هامة ، بنوع خاص • فقد تضر السرعة الخطأ بالمسرحية ضررها بمقطوعة موسيقية • فاذا مثلث المسرحية ببطء زائد ، تملك الملل المشاهد إذ لا يأتى سير الأحداث فى المسرحية بالسرعة الكافية • وإذا مثلث بسرعة كبيرة ، ارتبك المشاهدون واستاءوا إذ تدور الأحداث بأسرع مما يمكنهم فهمها •

أما الإيقاع فشئ يختلف عن السرعة ، فهو يختص بالحالة التى تتناول بها شتى ضربات الوزن measure beats ، وحيث يقع الضغط على الألفاظ فى النطق accent - أى فى بداية الوزن وفى وسطه وفى نهايته ، تستطيع فتاة صغيرة السن أن تتكلم بخفة وبمرح مستخدمة ثمن النغمة ، وجزءا من ستة عشر جزءا من النغمة ، وأحيانا جزءا من اثنين وثلاثين جزءا من النغمة . بينما يتكلم رجل عجوز فى رزانة وتؤدة ، مستعملا فى أغلب الأحوال أنصاف وأرباع النغمات ، وفى حالات نادرة ، ثمن النغمة يقصد التنويع بيد أن كليهما قد يكون يتكلم بنفس الإيقاع ، أى أن الضربات المضغوط عليها تحدث بنفس معدل السرعة . وهكذا الحال فى منظر بين تلك الفتاة وذلك للرجل فالسرعة واحدة فى حين أن الإيقاعات متباينة كل التباين .

والإيقاع بالغ الأهمية للمخرج ، لأن له قوة التأثير مباشرة على النظارة . فيوسعه ، من تلقاء نفسه ، أن يجعل المشاهدون يشعرون بالمرح والبهجة ، أو بالحزن والاكئاب . وبسبب هذه القدرة ، يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع فى تكوين نغمة منظر أو حالته ، أو فى خلق الجو المسرحى اللائم . يختلف النمط الإيقاعى فى صالة مطار ، اختلافا كبيرا عنه فى قاعة جنازة . فيوجد فى الأولى تنوع كبير فى الحركة والعمل - الجرى والمشى والصياح والقراءة وحمل الحقائق وشراء الصحف ومداعبة الأطفال - يحدث كل من هذه الأمور فى إيقاع خاص به . أما فى قاعة الجنازة ، فالحركة والعمل بطيئان وفى تؤدة - السير الى النعش والركوع ورسم علامة الصليب والنهوض وفحص الأزهار ومواساة الأرملة والتوقيع على الدفتر . وبمعنى آخر ، تقل كمية الحركة والعمل فى قاعة الجنازة قلة كبيرة ، وتكون مقيدة ، ويتنوع قليل فى الإيقاع ويمكن تمثيل كلا المنظرين بنفس السرعة ، غير أن نمطيهما الإيقاعيين المختلفين ، يتقلان الى النظارة مدلولين عاطفيين متباينين .

للإيقاع تأثير عاطفى ، ليس على الجمهور فحسب ، بل وعلى الممثلين أيضا . والحقيقة أن الممثل قد يجد من المستحيل ، تقريبا ، أن « يحس » بدور ويمثله تمثيلا مقنعا ، الا اذا اكتشف الإيقاع الصحيح لذلك الدور ، وتمسك به تماما . ومن المحتمل أن يكون لكل شخصية فى المسرحية إيقاع خاص بها . فإيقاع « السفرجى » يختلف عن إيقاع السيدة

الشابة النشيطة والكثيرة المشاغل . ورجل الأعمال المشغول باستمرار له إيقاع يختلف عن إيقاع ابنته التلميذة ، كما يختلف أيضا عن إيقاع حبيبها الشاب ذى العقل المتصف بالجدية . ومن المحتمل ألا يجد الممثل المتمرن المعقول صعوبة فى التعرف على الإيقاع الصحيح للشخص الذى يمثله . فهذا الإيقاع كامن فى الدور . ورغم هذا ، يوجد ميل شائع بين الممثلين المتمرنين ، أن يتخذوا إيقاع شخصية أخرى ، ولا سيما شخصية قوية أو سائدة . ينتج هذا ، بطبيعة الحال ، فى العرض الكاذب والمستمر على وتيرة واحدة وفى المنظر العديم التأثير . إذن ، يجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة الى هذا الميل ، كى يصححه بمجرد ظهوره .

وبناء على ذلك ، نرى أن واجب المخرج أن يتعرف على النمط الصحيح للسرعة مع الإيقاع ، فى منظر أو فى فصل ، اذا وجد ، وتقديره ان لم يكن موجودا . وان الكثير ليتوقف على هذا الأمر ، أكثر مما قد يتصور . ومن الممكن جدا ، أن تخفق مسرحية جيدة لغير ما سبب سوى أن المخرج والممثلين لم يكتشفوا السرعة والإيقاع الصحيحين ، أو أنهم أخفقوا فى توكيدهما . فحيث كان يلزم أن يكون بالمسرحية خطو سريع متعجل وإيقاع عصبى حاد *a sharp, nervous rhythm* ، أعطيت سرعة ثابتة بطيئة ، وإيقاعا متأنيا عديم الضغط التاكيدى ، أو أن ممثلة أولى قد أخطأت فى تفسير دورها ، فجعلت الفرد الرزين المعقول ، فى صورة شخص غبى ثرثار . والعكس ، من الممكن جدا ، لمسرحية متوسطة الجودة أن تنجح ، لاسبب ، الا لأن السرعة والإيقاع اللذين اكتشفهما المخرج والممثلون لها ، مناسبة وفعالان ، فيولدان فى المشاهد احساسا بالقوة يجعل تمتعهم بالاضراج اعظم كثيرا مما يحقق للمؤلف أو للمخرج أن يتوقع .

المشاكل الخاصة Special Problems

عند اخراج الحوار ، وكذلك فى معظم واجبات المخرج الأخرى ، توجد أمور بعينها ، تحتاج الى علاج خاص . فالتحدث الى المشاهدين سرا ، والمتاجاة ، قلما يقابلان المخرج فى المسرحيات الواقعية الحديثة ، مثلا ، إذ يفسدان خداع الإحياء بالحقيقة ، الذى يحاول الحصول عليه معظم المؤلفين . ولكنهما شائعتان جدا فى المسرحيات التجريبية *experimental plays* والمسرحيات التاريخية *period plays* ، ويحتاجان الى عناية فى تناولهما اذا أريد منهما أن تحققا وظيفتهما المقصودتين .

التحدث الى المشاهدين سرا

هذا حديث يظهر فيه أحد أشخاص المسرحية للمشاهدين أفكاره ، أو أفكار المؤلف ، فيما يختص بأفعاله أو مشاعره ، أو بأفعال مشاعر الأشخاص الآخرين الموجودين على المنصة . مثال ذلك : « لا يحب سيدى تلك الفتاة الغبية حبا حقيقيا ، بل هو يتظاهر فقط بأن يحبها وذلك طمعا فى النفع من وراء والدها » . يتحدث الشخص عادة الى المشاهدين بثقة ، مع تظاهر الأشخاص الآخرين الموجودين فوق المنصة ، بأنهم لا يستطيعون سماعه . لهذا السبب ، يجب التحدث الى المشاهدين مباشرة ، مع بعض المحاولات لحجز الحديث عن أذان الأشخاص الآخرين فوق المنصة .

إذا استعمل التحدث الى المشاهدين استعمالا صحيحا كأداة منصية ، أمكن أن يكون أداة فعالة جدا فى المسرحية التاريخية - عادة لغرض كوميدى ، كما فى مسرحية « شريدان » أو مسرحية « الضائع » كما تكون فعالة فى أنماط معينة من المسرحيات الحديثة . ففى مسرحية « مشرب شائ شهر أغسطس » ، مثلا ، يستعمل الحديث الى النظارة سرا ، فى صورة كلام « ساكىنى » الى المتفرجين . تجنى منه نتيجة طيبة جدا فى كل من الناحيتين النمطية والهزلية . وفى هذه الحالة ، تصير هذه الأحاديث قواصل حقيقية بين المناظر وللحصول على أقصى ما يمكن من الأثر ، يجب ، بالطبع ، القاؤه باطمئنان وببرود عظيمين .

المناجاة Soliloquies

المناجاة ، بعكس « الحديث الى المشاهدين سرا » ، نادرة الالتقاء مباشرة الى المشاهدين . المقصود من المناجاة اعطاء المتفرجين فرصة سماع الأفكار التى تراود عقل الشخص . والمناجاة ، أساسا ، أداة لتوفير الوقت . لا يرغب المؤلف فى استقراق وقت ، أو أنه غير قادر على تحويله ، ما تشعر به الشخصية الى عمل درامى ، ولذا يسمح للشخص أن يفرج عن نفسه بالكلمات التى يستطيع المشاهد سماعها . « فاذا ما وضع المخرج هذا الغرض فى ذهنه ، وجب عليه ادماج المفاجأة مع بقية الاخراج ، كلما أمكنه ذلك . يجب عدم إبرازها أو جذب الانتباه اليها . ولما كان الناس ، عادة ، لا يتكلمون الى انفسهم ، كانت المفاجأة ، كالتحدث الى المشاهدين سرا ،

إدابة مسرحية ذات غرض جدى ، بدلا من الغرض الهزلى - لتقدم الى المشاهد مفهوما اعمق عن الشخص المتكلم - لذا ، يجب القاؤها بتركيز عظيم ، على الا يلم بها المشاهدون ، او يكون المامهم بها قليلا جدا ، لكى تحقق اقصى اثر ممكن .

المحادثات التليفزيونية Telephone conversations

جاء التليفون ليحل دورا هاما فى الدراما الحديثة . ويستعمل عموما لينقل الى المشاهد تلك المعلومات التى يجب أن يعرفوها كى يفهموا العمل الدرامى ، والتى لا يستطيع المؤلف تقديمها بسهولة عن طريق الأشخاص الذين فوق النص .

وفىما يختص بالمرح ، هناك نقطتان هامتان يجب أن يضعهما فى ذهنه دائما عند اخراج محادثة تليفونية على النص . فأولا ، يجب أن يكون الشخص المتكلم ظاهرا بوضوح امام المتفرجين بحيث يمكنهم رؤية فمه وسماع الالفاظ وفهمها . وهذا يعنى امساك التليفون بيد فى منطقة خلفية بالنص ، بطريقة لا تجبى فم الممثل . وثانيا ، يجب أن تبدو المحادثة للمشاهدين ، حقيقية قدر الإمكان . ويجب منح الشخص الموجود بالطرف الآخر من الخط وقتا كافيا للرد على الأسئلة أو القاء أية معلومات مفروضة أن يلقيها . وهذا يعنى ضرورة تحديد الوقفات بعناية ، وأن يكون توقيتها مناسبا . كما يجب أن يفعل الممثل الواقف على النص انفعالا صادقا بما يقوله الشخص الذى فى الطرف الآخر من الخط . فاذا كانت الأخبار مفزعة ، وجب عليه أن يظهر التبايعه بهذا .

وبطبيعة الحال ، يقتضى ، فى بعض الأحيان ، أن تكمل المحادثة التليفونية حوارا آخر يقع على النص . وفى هذه الحال ، يجب على المخرج أن يقرر أى المعلومات فى المحادثة التليفونية ضرورية ليسمعه الجمهور ، ثم يتأكد من حصول هذه المعلومات على التاكيد اللازم ، حتى ولو أدى هذا الى طمس أجزاء من الحوار .

اللهجة Dialect

مثلت مسرحية « جونو والطاووس » ، تأليف سين أوكاسى لمتفرجين

ايرلنديين فى دبلن • وبالطبع ، لم تمثل باللهجة ، وانما مثلت باللغة الدارجة
لأولئك النظارة الذين شاهدوها • وإذا مثلت نفس هذه المسرحية لنظارة
أمريكيين فى مدينة دى موان بولاية أيوا ، فانها تمثل باللهجة الأمريكية .
وعلى ذلك تكون اللغة المستعملة فوق المنصة غير مالوفة لجمهور النظارة فى
عدة نواح •

ربما لم تكن اللغة التى أستعملت على المنصة فى دى موان ، هى نفس
اللغة التى أستعملت فى دبلن • ولو كانت هى نفسها ، لعانى المشاهدون
الأمريكيون صعوبة جمة فى فهمها • لذا ، لابد أن تكون اللغة قد عدلت من
أجل المتفرجين الأمريكيين ، وبسطة وصيغت فى صورة ملائمة • وتلك المميزات
التي وجدها الأمريكيون ، ايرلندية غربية ، يمكن أن تقوى ، وتلك المميزات
التي يتوقع أن تتدخل فى الفهم ، تخفف أو تُلغى • إذن ، فاللهجة ، لغة
هجينة hybrid ، ليست هذه اللغة ولا تلك ، ولكنها وسط عملى بين
الاثنتين •

وظيفة اللهجة هى أن تعطى المشاهدين احساسا بالمكان ، وتوحى بذوق
الشعب الذى وضعت المسرحية من أجله • وليس المقصود من اللهجة أن تعيد
خلق مكان معين ، أو شعب بعينه ، بل المقصود منها ، كالمقصود من سائر
عناصر الإخراج الأخرى ، وهى : المناظر والملابس والإضاءة والأدوات ، أن
ترفع من خداع الإيحاء بالحقيقة ، وبذا تضاعف من انفعال المشاهد عاطفيا •

عند تناول مسرحية تتضمن لهجة ، يواجه المخرج عدة اعتبارات هامة :
ما مقدار اللهجة الواجب استعماله ؟ وأى المظاهر يجب أن يبحث عنها
ليؤكددها ؟ وكيف يتناول اللهجة بحيث تؤدي الغرض منها على خير وجه ؟

الاجابة على السؤال الأول بسيطة جدا • يجب على المخرج أن يستعمل
قدرا كافيا من اللهجة لكى توحى بالمكان والشعب أو بكليهما ، ولكن لا يكثر
استعمالها أكثر من اللازم ، لئلا تعترض فهم المشاهدين لما يقال • وإذا كانت
اللهجة ثقيلة فتعترض الفهم ، إذن ، فهى تهزم الغرض منها ، فلا تعطى
المشاهد شعورا بالمكان ، وانما مجرد احساس بالباطل •

وأما الاجابة على السؤال الثانى ، فليست بتلك البساطة • فالمظاهر

الواجبة التأكيد ، تختلف فى لغة عنها فى لغة أخرى • وعادة ما يجد المخرج melody pattern المظاهر المميزة للغة ما ، أما فى الإيقاع ونمط اللحن vowel sounds وأما فى التواء الكلمات الناجم عن أصوات حروف المد غير العادية ، أو علاج بعض الحروف الصحيحة • فمثلا ، ينطق الفرنسيون والأسبان الحرف « كما ينطق الأمريكيون الحرف لذلك ، تميل الكلمتان kiss ' this الى أن تظهر كأنها kees ' thees ويمكنك أن تتصور ما ينتج عن هذا الاختلاف فى هذه العبارة : كذلك الحال فى الجزء الجنوبى من الولايات المتحدة ، هناك ادغامات معينة مميزة ، يطلق عليها فى جهات أخرى « لهجة جنوبية » •

وأكثر المواضع ، من ناحية الإخراج ، للبحث عن خصائص اللغة ، هو الإيقاع ونمط اللحن • فلكل لغة انطلاقتها ووزنها المميزان • وهذان ناشتان عن (قواعد اللغة) والنطق ، اللذين يقرران أين يوضع الضغط • فمثلا ، قد تقول أم إيرلندية : « انه لمن الصعب أن تودع ابنك الوحيد ، وهو ما يزال فى السابعة عشر فحسب ، من عمره » • فلو سمع شخص إيرلندى هذه العبارة لأحس بأن لها انطلاقا طبيعيا مألوفاً • ولو سمعها شخص أمريكى ، لوجد الوزن غريبا وغير مألوف • وفى الوقت نفسه ، هو إيرلندى دون ما خطأ • وهكذا تقوم بوظيفة اللهجة بأن توحى بالمكان وتعطى إحساسا بذوق الشخص الذى يقول ذلك السطر • وبالطبع ، لا يعترض فهم المشاهدين لما يقال •

ومهما تكن خصائص اللغة التى يريد المخرج تأكيدها ، يتحتم عليه أن يصر على أن تكون هيئة التمثيل متلائمة مع استعمالها لتلك الخصائص • وأنه ليبدو غريبا ومنافيا للحياة بالواقع أمام مشاهدى من دى موان ، مثلا ، اذا سمعوا أحد الممثلين يقول عبارة ما ، بلهجة إيرلندية صميعة ، بينما يتكلم ممثل آخر بلهجة وطنه أيروا ، مع افتراض أن كليهما يقيم فى نفس المنطقة المحيطة بمدينة دبلين •

وعلى أية حال ، ننصح المخرج ألا يستعمل اللهجات الخاصة ، الا فى حالات نادرة ، وخصوصا عند بداية المسرحية ، عندما يكون من المحتمل وجود عرض كثير للأحداث الماضية فيفهم المشاهدون ما اذا كان عليهم أن يتتبعوا العمل الدرامى القادم • وبعد ذلك ، عندما تبدأ القصة فى التكوين ،

ويتحدد نمط اللحن ، يمكن تقوية اللهجة أو زيادتها ، اذا بدا هذا ضروريا . ومع ذلك ، ينبغي ألا تبرز اللهجة أو تطفئ على الموقف . يجب ألا تجذب إليها أى انتباه غير مناسب . إذ ليست اللهجة غرضا فى حد ذاتها ، وإنما هى مجرد أداة يمكن للمخرج والممثلين أن يستخدموها فى زيادة خداع الايحاء بالحقيقة ، وبذا يزيدون فى الاندماج العاطفى للمشاهدين .

الحوار هو الوسيلة الرئيسية التى ينقل بها المخرج المعلومات والعواطف الى المتفرجين . وتختلف صفة الحوار من مؤلف الى آخر ، كما أن هناك عددا قليلا من المؤلفين يكتب حوارا جيدا من حيث كافة الخصائص الهامة . وبينما تكون صفة الحوار قوية فى نواح معينة ، فقد تكون ضعيفة فى نواح أخرى . وأنه لمن واجب المخرج أن يلقى نظرة باردة على الحوار الموجود فى السيناريو ، ثم يقرر ، فى ذهنه ، ما هو جيد منه ، وما هو مناسب ، وما هو ضعيف . وما أن يفعل هذا حتى يتحتم عليه أن يصمم وسيلة لتصحيح الخصائص الناقصة أو الاستعاضة عنها دون الاضرار بما هو غير ملائم ولا جيد .

ومهما تكن المشاكل التى تواجه المخرج ، فعليه مسئولية حلها . ولما كان هو مرشد المشاهدين وناصحهم فعليه أن يقرر ما يحتاج اليه الموقف من ناحية الحركة أو العمل الدرامى ، كما يؤكد الحوار أو يزيد فى تأكيده ، ويقوى نصوص القصة ، ويوضح القيم الدرامية ، أو يقوم العلاقات بين الشخصيات ، وبذا يمد المسرحية بالشكل الذى يراه مناسباً لأن تظهر به . وبعد أن يقرر نمط السرعة والايقاع المناسب ، ويحتفظ به ، يجب أن يكون بوسعه أن ينقل الى المتفرجين كلا من الحالة والجو المسرحى المطلوبين ، ويجعل من الميسور للممثلين أن يقوموا بالتمثيل فى صدق واقتناع . ولأن يكون أى عمل من هذه سهلا ، فقد يكون بعضها بالغ الصعوبة . غير انها جميعا يجب أن تتم ، على الأقل ، بصورة مقبولة اذا كان للاخراج أن يحدث الصدمة العاطفية على المشاهدين ، تلك الصدمة التى جاء كل فرد منهم ، فى بداية المسرحية ، لكى يحصل عليها .

الباب العاشر

حرفية المخرج

الكلام

بعد أن ناقشنا الحوار الجيد، وكيف ينظمه المؤلف للحصول على أغراضه الدرامية ، وما هو المطلوب من المخرج عند تناول الحوار ، فإن الخطوة التالية التي سنناقشها ، هي الطريقة التي يجب أن يلقي بها الممثلون الحوار كي ينقل بالضبط معنى المسرحية والانفعال بها ، إلى المشاهدين . فيطلب منا هذا ، فحص الجهاز الصوتي للممثل ، ومشاكله ، وتكنيته (حرفيته) - أي كلامه أو كلامها .

قال ستانيسلافسكى ، ذات مرة : « يجب على الممثل ، عندما يظهر فوق المنصة أن يكون كامل التسليح ، وصوته عامل هام من أدواته الابتكارية ، »

وبالطبع ، لن يكون الممثلون المبتدئون كاملي التسليح في أية ناحية - وبالطبع ، ليس في ناحية أصواتهم . مع ذلك ، فمن واجب المخرج أن يعمل على كامل تسليحهم قدر الامكان - وخصوصا في أصواتهم . ولاتمام هذا يجب على المخرج أن يكون ملما ببعض المبادئ الأساسية لآحداث الصوت ، وعلى علم بالمشاكل التي يحتمل أن تواجه ممثليه ، وأن تكون لديه فكرة واضحة عن أهدافهم .

فأولا ، يجب أن يعرف المخرج كيف يحدث الصوت . فعندما يخرج الهواء من الرئتين (في حركة الزفير) ، يمر خلال القصبة الهوائية إلى الخارج عند شفاة الحنجرة (انظر شكل ١٠ - ١) . وهذه الشفاة هي ما يعرف بالحبال الصوتية . فعندما تشد هذه الحبال الصوتية أو توتر ، يجعلها الهواء الخارج بينها ، تتذبذب محدثة صوتا . ويتنوع توتر هذه الحبال الصوتية يستطيع المتكلم تغيير درجة الصوت The sound pitch . وفي العادة ، لا يكون هذا الصوت قويا ، ولكن يمكن تقويته بزيادة الضغط من الرئتين ، أو يضخم بواسطة التجاويف cavities أو تراكيب العظام bone structures في الرأس والحلق والصدر ، المعروفة باسم «الصوتات

resonators ، أو أعضاء تقوية الصوت . وبعض هذه الأعضاء ثابت ، كالأنف والجيوب أو التجاويف ، فلا تتغير حجما ولا شكلا . أما البعض الآخر كالغم والبليوم والحنجرة فقابلة للتعديل أو التكيف ، يمكن تغيير حجمها وشكلها . هذه هي الأعضاء التي تحدث حروف المد (أو حروف الحركات vowel sounds) . ثم إن الأصوات التي تحدثها الحبال الصوتية ، تكونها وتضخمها أعضاء تقوية الصوت . يجب أن تنتشغل بعد ذلك إلى حروف صحيحة (أو الحروف الساكنة) ومقاطع وكلمات ، لانتاج كلام مفهوم . ويقوم بهذه الوظيفة اللسان والشففتان ، وتعرف باسم « توضيح الصوت articulation » .

هذه هي الطريقة التي يحدث بها الناس ما يعرف بالكلام المفهوم . فيدخلون الهواء إلى الرئتين ثم يطردونه في حجم خاضع للسيطرة خلال الحبال الصوتية المشدودة بالحنجرة ، فيجعل هذه الحبال الصوتية تتذبذب محدثة صوتا . وكلما زاد الضغط هناك وراء الهواء المطرود كان الصوت أعلى . وعلى أية حال ، يقوى الصوت ويضخم بواسطة « مكبر الصوت » أو أعضاء تقوية الصوت . ويتشكل بواسطة أعضاء تقوية أخرى ، وكذلك بواسطة الفم والشففتين ، ثم يخرج في صورة مقاطع syllables وكلمات .

ليس المخرج مسئولاً عن الطريقة التي يخرج بها الصوت فحسب ولكنه مسئول أكثر عن كيفية ادراك الصوت وتمييزه . هذا ، وللمنصة تأثير مضخم على الصوت ، كما لها تأثير ضخم على الحركات . ففي حالة الكلام ، تكون مواضع الغرابة oddities وعدم المناسبة هي التي تلفت الانتباه . فالكلام الجيد ذو النطق الطبيعي المألوف ، والمقاطع والكلمات الواضحة الأجزاء ، تمر دون أن يلحظها أحد ، إذ هذا هو عن ما جاء المشاهدون ليتوقعوه . أما الكلام الضعيف والركيك ، ذو الكلمات المدغمة swallowed أو غير الواضحة النطق badly articulated ، أو النطق الخطأ mispronunciations والتكوين المعيب faulty inflections فيدركها المشاهدون على الفور ، فاما أن يستأنوا لسماع تلك الأصوات غير السارة ، أو على الأقل ، تشرذ أذهانهم عن تفهم مضمون الكلام وعاطفته ، بأن يشغلوا أذهانهم بفك طلاسم الفاظ المثل غير المفهومة .



شكل ١٠-١
العدة الصوتية

يجب على المخرج أن يضطلع باستئصال كل ما يمكنه من الألفاظ المدغمة slurred words ، والتمتعات mumblings ، ونهايات الجمل غير المنطوقة ، وحروف التقيد اللفظي elided consonants وغير ذلك الألفاظ الغريبة في الكلام اليومي لمعظم الناس . كما يجب عليه أن يحذف كل العبارات الريفية المستهجنة والكلمات غير صحيحة النطق . ولمراجعة النطق الصحيح ، يجب أن يكون لديه معجم جيد موثوق به عند عمل البروفات . وبما أن هناك كلمات معينة يختلف نطقها باختلاف أجزاء الولايات المتحدة ، فيجدر الرجوع إلى معجم نطق اللغة الانجليزية الأمريكية (Merriam Webster) لمعرفة النطق الأصلي الصحيح . فالنطق الموضوع عليه الحرف "E" (اختصار شرقى) هو عادة النطق الصحيح المتفق عليه عموماً ، على أنه النطق الانجليزي المسرحي .

غير أن مهمة المخرج أكثر من استبعاد أخطاء النطق وعيوب الكلام الأخرى ، إذا كان يأمل في إجابة رغبات كل من المؤلف والمشاهد ، بإخراج متماسك وممتع ومرض للعواطف المسرحية المطلوبة منه . كما أن عليه أن يضع في ذهنه أهدافاً إيجابية معينة ، ويجب أن يصر على أن يقوم مثلوه بكل شيء ممكن لبلوغ تلك الأهداف .

أهداف الكلام الجيد أن يكون مسموعا

Goals of Good Speech To Be Heard

أولما يجب على المخرج أن يعرضه على ممثليه هو أن تكون أصواتهم مسموعة ، ليس لأن في الصفوف العشرة الأمامية فحسب ، بل ولكل من في المسرح . هذا أساسى وضرورى جدا .

يستطيع الممثل تحقيق سماع صوته عن طريق ما يعرف باسم « توصيل الصوت الى المستمعين projection » - أى إرسال الصوت بحيث يصل الى من في الصف الأخير من البلكون . ويتم هذا « بزيادة حجم الصوت increased volume » ، ويحتاج الى مستوى معين هو أقل مستوى صوتى يصل الى أبعد المقاعد فى القاعة ، ولا سيما اذا كانت القاعة واسعة . وتحتاج زيادة الحجم بدورها ، الى تحسين "improved breathing" والاقضل أن يكون التنفس بواسطة الحجاب الحاجز diaphragm كى تمتلئ الرئتان دائما بالهواء لتعدا الصوت بحاجته من الهواء والمحافظة على خروج الصوت الى آخر مقطع من الجملة .

أخذ الحجم المناسب مشكلة تكاد تكون عامة بين الممثلين المبتدئين beginning actors . قالوا ، لم يتعلم هؤلاء كيف يتنفسون التنفس العادى العميق . وثانيا ، يخافون أن يظهروا وهم يصيحون . وبما أنهم يتكلمون بصوت أكثر ارتفاعا مما يفعلون فى الحديث العادى ، فهم يخافون أن تؤدى اية زيادة فى الحجم الى الصياح shouting . وللتغلب على هذا الخوف ، على المخرج أن يجعل الممثلين يقولون كلامهم صياحا ، فى بادئ الامر ، ثم يخفضونه بعد ذلك تدريجيا حتى يصل الى المستوى الملائم .

غير أن توصيل الكلام الى آخر مقعد يتطلب أكثر من زيادة الحجم . يتطلب أن يضع الممثل صوته امام « قناع mask » ، الوجه حتى تخرج الالفاظ بسهولة من الفم بدلا من أن تضع فى الحلق أو فى الصدر . كما يتطلب النطق السليم للحروف الصحيحة حتى تترك الكلمات والمقاطع الفم واضحة ومتميزة ومنفصلا كل منها عن الآخر ، بدلا من الاختلاط والاشتباك مما يتطلب النطق الصحيح فتح الفكين Jaws والفم تماما . وأن الممثلين غير المتمرنين ليخافون أن يظهروا بأنهم يخرجون الالفاظ من الفم . ولكن

الواقع ، أن هذا نادر الحدوث • فيما يبدو نطقاً من الفم في الحديث العادي ، لا يبدو وهكذا فوق المنصة •

يستطيع الممثل الماهر ، بواسطة النطق الصحيح والتنفس الملائم ، أن يجعل الهمسة a whisper تصل إلى آخر مقعد في البلكون •

To Be Understood

أن يكون مفهوماً

أما المطلب الثاني الذي يجب على المخرج أن يفرضه على ممثليه ، فهو أن يكون كلامهم مفهوماً • فمن الممكن جداً أن يكون صوت الممثل مسموعاً لكل فرد من المشاهدين بينما لا يفهم كلامه سوى ثلثهم • ويجد الثلثان الذين لم يفهموا الكلام ، عدم الفهم هذا مضايقة تماماً كما لو كانوا لا يسمعون إطلاقاً - والواقع أنهم يشعرون بالمضايقة أكثر مما لو أنهم لم يسمعه ، حيث أن المعنى يبدو قريباً ، ولكنه يعذبهم بكونه فوق متناول فهمهم • وإزاء هذا ، يجب على المخرج أن يفعل كل شيء ممكن لمنع حدوث هذا الموقف •

ولسوء الحظ ، هناك دائماً أماكن حدوث هذا الموقف ، ولن يستطيع المخرج نفسه أن يدركه • وفي أثناء عمل البروفات ، من المحتمل أن يلم بالنص فلا يلاحظ الخطأ عندما يفشل ممثل في توضيح معنى كلمة معينة أو جملة بعينها • ولتخاشي أماكن حدوث مثل هذا الأمر ، يجدر بالمخرج ، بين أونة وأخرى ، أن يستدعي شخصاً غير ملم بالمسرحية ، ويطلب منه أن ينتقد كلام الممثلين من حيث قابليته للفهم • وبمجرد أن يعرف المخرج من هذا الشخص أي الممثلين أو الألفاظ أو الكلام ، لا يمكن فهمه ، يستطيع أن يعمل مع الممثلين الخطئين حتى يصبح الأمر •

يشمل «كون الممثل مفهوماً» توضيح معاني المؤلف على مستويين يتميز كل منهما عن الآخر تماماً، وهما : «مستوى النص textual level» • ومستوى ما وراء النص subtextual level • وما يهمنا من مستوى النص ، هو المعنى الحرفي للألفاظ والجمل والعبارات • وما يهمنا من مستوى ما وراء النص ، هو المضمون العاطفي الكامن بين ثنايا النص - أي المعنى المفهوم من وراء المعنى الظاهر للنص ، والشبكة الكاملة للعلاقات والتعصبات والسلوك ، التي قد لا تظهر أبداً فوق السطح •

ففى حالة « مستوى النص » ، يكون الوضوح ، الى حد كبير ، مسألة فصاحة وتلحين inflection ووقفات pauses . وتعنى « الفصاحة ، الجيدة » ، العناية بالنطق الصحيح لكل حرف وكل مقطع وكل لفظ . وتعنى أيضا أنه يجب عدم اطالة حروف المد ، وعدم قطع الحروف الصحيحة . كما تعنى أنه يجب عدم إرغام الكلمات أو المقاطع ، أو « بلعها » أو قطع نهاياتها truncated . وبالاختصار ، تتطلب الفصاحة الجيدة انتباها مستمرا لدقة جميع الأصوات التى تخرج من بين شفتى الممثل . ولتقرير الدقة النهائية، نرجع ثانية فنوصى باستعمال معجم جيد - ويفضل المعجم ذو الرموز الصوتية، الذى وضعته الجمعية الدولية لنطق الأصوات .

التلحين Inflection

يعنى تغيير درجة الصوت علوا أو انخفاضا ، للحصول على التأكيد ، أو لاضافة نبر صوتى ، أو للدلالة على نهاية جملة أو عبارة . ويمكن احداث التغيير على خطوات ، أو على تدرج النغمة الصوتية . وتدل الخطوة ، عادة ، على تغير الفكرة فجأة ، بينما تدل مرحلة التدرج على اختفاء التفكير فى مسدود .

وبما أن الانجليزية لغة لحنية ، ومن المستحيل تقريبا على أى فرد أن ينطق بجملة واحدة دون استعمال التلحين ، فيستعمله الناس عندما ينهون جملة مع تغير تصاعدى فى درجة الصوت للدلالة على علامة استفهام ، مثل : « اتريدان يحدث هذا ، حقا ؟ » كما يستعملون التلحين عندما ينهون جملة مع تغير تنازلى فى درجة الصوت ، للدلالة على وقفة ، مثل : « لا أقبل هذا العذر » . ويستعملون التلحين أيضا عندما يحتفظون بالكلمة الأخيرة ، أو بالمقطع الأخير من جملة ، للدلالة على أنهم لم ينتهوا من كلامهم حتى تلك اللحظة ، ويرغبون فى التعبير عن فاصلة بدلا من الوقفة ، مثل « لو كنت فى موقف أستطيع فيه مساعدتك ، ولست فى هذا الموقف فانتى لأشك فى أن أقوم بمساعدتك » .

كذلك يستعمل الناس التلحين باستمرار ، للحصول على أقصى تأكيد ، وكذلك الحصول على أقل تأكيد ، وبذا يوضحون المعنى . فمثلا ، لنأخذ

هذه الجملة : « لم أقل أبدا أنه شيعوى » . وبمجرد تغيير التلحين من كلمة لأخرى يستطيع المرء التعبير عن التغير الجانبى فى معنى الجملة ، مثل : « لم أقل أبدا أنه شيعوى » . فيدل تأكيد كلمة « أبدا » على أن المتكلم لم يقل ذلك إطلاقا . وإذا أكد كلمة « أقل » : « لم أقل أبدا أنه شيعوى » ، دللت الجملة على أن المتكلم لم يقل ذلك إطلاقا ، رغم أنه قد يكون فكر فيه . أما : « لم أقل أبدا أنه شيعوى » ، مع تأكيد ضمير الغيبة (الهاء) ، فيدل على أن المتكلم لم يفكر فى أنه شيعوى على الرغم من اعتقاده يقينا ، أن أخاه شيعوى « ولو قال : لم أقل أبدا أنه شيعوى » . مع تأكيد كلمة شيعوى ، دللت الجملة على أن المتكلم قد يشبهه فى أن أخاه لص أو مفتصب أو قاتل ، ولكنه لا يشبهه قط فى كونه شيعويا . وهكذا يستطيع التغير البسيط فى التلحين أن ينتج تغييرا كبيرا فى المعنى .

الوقفات Pauses

كذلك الوقفات Pauses ، أدوات هامة للحصول على توضيح النصوص . وتستعمل الوقفات لأغراض شتى : فكثيرا ما يستعملها المؤلف ليضم الألفاظ معا فى جمل أو فى عبارات ، للتعبير عن فكرة واحدة أو عن التفكير . وعندئذ يستخدم علامات الترقيم لهذا الغرض . وأحيانا يدخلها الممثل فى نهاية جملة لغرض التنفس . وأحيانا أخرى ، يدخلها الممثل أو المخرج للحصول على التأكيد ، مثل : « والآن ، أعطيك ... يا مستر جونز » .

أذن ، يتوقف الوضوح على مستوى النص ، الى حد كبير ، على العناية بوضوح النطق بكل كلمة أو مقطع ، وتأكيد الألفاظ أو المقاطع الهامة ، عن طريق تغيير درجة الصوت ، أو التلحين ، وعن طريق جمع الكلمات معا فى جمل أو عبارات ، باستعمال الوقفات . ولن يجد الممثلون السيطرون على هذه الأدوات الثلاث ، لن يجدوا صعوبة كبيرة فى توضيح النص لأية مسرحية .

أما التوضيح على « مستوى ما وراء النص » ، فموضوع آخر . فهنا تواجه المخرج والممثل مشكلة أن يحدد بالضبط ما هو المعنى الكامن وراء النص ، قبل أن يستطيعا تصميم أفضل الطرق لنقل المعنى الى المشاهدين . ففي المسرحية ، كما فى الحياة الواقعية لا يقول الناس دائما ما يقصدون .

فالواقع أنهم قد يقصدون ، بالضبط ، عكس ما يقولون . وفى هذا المعنى ، يتكلمون بكلام ذى وجهين أو ذى معنيين . فتقول الفاظهم شيئا ، بينما هم يقصدون ، فى الواقع ، شيئا آخر يختلف تماما عما يقولون . ولناخذ ، مثلا ، خطبة مارك أنطونى عند دفن قيصر :

أيها الأصدقاء ، أيها الرومان ، أيها المواطنون ، أعيرونى أذانكم :
جئت لأدفن قيصر ، لا لأمدحه .
فما يفعله الناس من شرور ، يبقى بعدهم ،
وغالبا ما يدفن الخير مع عظامهم ،
اذن ، فليكن هذا فى حالة قيصر . فبروتوس ،
النيبيل ،

قال لكم أن قيصر كان طموحا ،
فان كان الأمر كذلك ، لكان خطأ مؤسفا ،
ولكان قيصر قد أجاب عليه اجابة مؤسفة .
هنا ، من بعد اذن بروتوس والباقيين -
لأن بروتوس رجل شريف ،
وكذلك هم جميعا ، كلهم شرفاء -
جئت لأتكلم فى جنازة قيصر .
كان صديقى ، وكان وفيا لى ، وعادلا نحوى ،
غير أن بروتوس يقول ، انه كان طموحا ،
وبروتوس رجل شريف

من الجلى أن هذه الخطبة مليئة بالتهكم ، فيقول مارك أنطونى شيئا
فى الألفاظ نفسها ، بينما هو يقصد شيئا آخر يختلف عن معانى الألفاظ ، تمام
الاختلاف . وبالطبع ، عند الاخراج ، يترك للممثل توضيح معنى الكلمات
نفسها ، والمعنى الذى يقصد أن يقوله مارك أنطونى . فاذا أخفق الممثل فى
هذا ، قام المخرج بتوضيحه ، أو بمعنى آخر ، يضع المؤلف النص ، فيقسم
الممثل بأبراز ما وراء هذا النص ، وينتظر منه انجاز هذا ، بأدلا أقصى جهد ،
عن طريق تأكيد بعض الكلمات الأساسية key words .

يقول ستانيسلافسكى فى «بناء الشخصية» ، «تأكيد النبرة accent هو الاصبع المشيرة ، انه يفصل الكلمات الرئيسية فى جملة أو فى وزن شعري . تجد فى هذه الكلمات المؤكدة بالنبرة ، روح ما وراء النص وقصده الخفى ، وهدفه السامى » .

والكلمات الرئيسية فى خطبة مارك أنطونى واضحة ، وهى : «أمده» ، « النبيل » ، « يقول » ، « طموح » ، « شريف » . هذه هى الكلمات التى يجب فصلها وإبرازها ويجب على الممثل أن يؤكد بها بالنبر ، لكى يوضح ما يشعر به مارك أنطونى فعلا ، على أنه ، بالضبط ، عكس ما يقوله . فعندما يقول مارك أنطونى ، أنه جاء ليدفن قيصر ، لا ليمدحه . ينبغى للممثل أن يبين أنه يريد أن يقول العكس بالضبط . وعندما يقول أن بروتوس اتهم قيصر بالطموح ، فانه يريد من زملائه الرومان ، أن يفهموا أن بروتوس هو الطموح حقيقة . وعندما يشير الى بروتوس وشركائه على أنهم جميعا شرفاء ، فانه يريد أن يفهم سامعيه ، أنه يعتقد يقينا أنهم معدوم الشرف وخائنون . وبما أن مارك أنطونى لا يشعر بالقوة الكافية لأن يعبر عن اعتقاده فى صراحة بعبارات مباشرة ضد بروتوس وشركائه المتأمرين . فقد اضطر الى قول ما يقصده بطريق غير مباشرة أو بما يعرف بالكناية العرضية insinuation . فرغم أنه لا يستطيع أن يتصدهم فى ذلك الوقت ، فانه يريد أن ينبه زملاءه الرومان ويوقظ ضمائرهم نحو طبيعة من قتلوا قيصر ، كى يستعد الرومان للقصاص منهم عندما يحين الوقت المناسب . فالطريقة الوحيدة التى يحقق بها غرضه - أى أن يقول ما يريد أن يقوله ، ولكن بالفاظ لا تجعله مسئولاً عما يقول - هى عن طريق التهكم irony والكناية العرضية أى بالقاء الكلام الى عرض أو ناحية . والطريقة الوحيدة التى يوضح بها الممثل ما يقصده مارك أنطونى ، هى بواسطة التأكيد بالنبرات .

اذن ، فتوضيح ما وراء النص هو ، الى حد بعيد ، مسألة تأكيد . ويتم هذا التأكيد عادة بتنغيم كلمات أو جمل معينة بطريقة خاصة ، أو باستعمال الوقتات .

Coloring or intonation

التنغيم

يشمل التنغيم مجموعة متنوعة من « الحياكات »

الصوتية vocal embroidery • ويتضمن عادة تغيير درجة الصوت أما علوا وأما انخفاضا ، كما يتضمن زيادة حجم الصوت volume والغرض منه انقاصه ، والتناقض فى الشدة ، وتغيير السرعة أو الإيقاع • والغرض منه دائما أن يجعل الكلمات أو الجمل تحمل من معنى ما وراء النص ، أكثر مما تستطيعه الكلمات غير المنخمة • ولنأخذ مثلا ، السطر الشهير الذى قالته مائى وست Mae West : « لماذا لا تأتى لتزورنى ، فى وقت ما ؟ » فليس هذا السطر فى الصفحة المطبوعة أكثر من دعوة ودية الى المجيء لزيارتها بيد أنه مع التنغيم الذى أعطته آياه ، تبدو الدعوة تحمل فى طياتها الكثير من الوعود •

أو خد ، أيضا ، كلمة « العدالة » • فعندما يقولها قاض جالس فى كرسى القضاء ثلاثين عاما كلها خدمة مشرفة ، فانها تحمل هالتها من الجلال أو الاحساس بالعظمة • و « العدالة ! » اذا قالها ثائر يرتاب فى وجودها ، فمن المحتمل أن يعطيها نغمة التهكم a sneer • وكلمة « العدالة ٠٠٠٠ ! » عندما يقولها متهم مسجون عن جريمة لم يقرتها ، فغالبا ما تقال مع علامة استفهام : « العدالة ٠٠٠٠ ؟ » ففى كل حالة ، يجب أن تبين الطريقة ، التى تقال بها الكلمة ، شيئا عن المتكلم - مثل سلوكه ازاء المجتمع ودساتيره ، أو رايه فى نفسه ، واتجاهاته الأخلاقية أو الفلسفية • وبذا تساعد ، بطبيعية الحال فى تفسير ما وراء نص المسرحية •

الوقفات Pauses

عندما تستعمل الوقفات للحصول على تأكيد ما وراء النص وتوضيحه ، فانها تختلف عنها اذا استعملت لتجميع الكلمات فى جمل متماسكة أو عبارات مترابطة • وهذه الوقفات يدخلها الممثل أو المخرج لأسباب درامية أو سيكولوجية بحثة • وعادة ما يتردد الممثلون غير المتمرنين ، بطبيعتهم ، فى استعمال « الوقفات السيكلوجية psychological pauses » لأنهم لم يتعلموا ، يعد كيفية ملئها بالعمل التمثيلى البارز • أنهم يخافون أن تتحول الوقفات الى توقفات منصبية يستاء منها المشاهدون •

أما الممثلون المتمرنون الذين اكتشفوا قيمة هذا النوع من الوقفات ،

ولاحظوا كيف يمكنهم جعله ممتعا ، فلا يترددون اطلاقا فى استعماله .
عرفوا ان يوسع الوقفة ، فى المناسبات ، ان تكون ذات فائدة عظيمة فى ايضاح
ما وراء النص ، أكثر من أية أداة أخرى يمكنهم استخدامها .

واليكم ، مثلا ، هذه الفقرة من الفصل الختامى لمسرحية هيدا جابلر
يقول القاضى براك لهيدا ، انه رأى المسدس الذى أطلقه ايلرت لوفبورج على
نفسه :

هيذا : أهو معك ؟

براك : كلا ، انه لدى الشرطة .

هيذا : ماذا ينوى الشرطة ان يفعلوا به ؟

براك : يبحثون حتى يعرفوا صاحب المسدس .

هيذا : أتظنهم سينجحون فى معرفته ؟

براك : كلا ، يا هيدا جابلر ، لن يعرفوه طالما ائنى لا أقول شيئا .

فلو قيل سطر هيدا الأخير ، مباشرة ، بعد تقدير براك لما سيفعله
الشرطة ، لصار مجرد استفهام عن امكان معرفة الشرطة لصاحب المسدس .
واذا سبقت سطرها وقفة ، وقد تكون وقفة طويلة ، اتخذ هذا السطر صفة
سؤال مباشر للقاضى براك : هل ينوى التبليغ عنها ؟ وبالطبع يظهر ، بطريق
غير مباشر ، خوفها من ذلك الرجل وعدم ثقتها به . وبهذه الطريقة تستعمل
الممثلة الوقفة لايضاح ما وراء نصوص المسرحية .

لما كان كل اهتمام المخرج ، عند تناول ما وراء النص ، موجها نحو
النبر والتأكيد ، تواجهه أحيانا مشكلة « اقلال الأهمية deemphasis »
فلما كان المؤلفون لا يكتبون دائما مسرحيات تصل الى حد الكمال ، فانهم
يضعون أحيانا كلمات أو جمل أو عبارات ، أو حتى كلاما برمته ، ما كان يجب
وضعه . فهذه الكلمات والجمل ونحوها ، غير ذات موضوع ، ولا ذات
شخصية ، كما أنها مضللة ، أو مناقضة لشيء ما سبق حدوثه أو سيحدث
فيما بعد . وبما انه يستحيل حذف ذلك السطر المتى ، لداعى استمرار العمل ،
فان المخرج يعمد الى اقلال أهمية ذلك السطر بدلا من تأكيده . ولتنفيذ ذلك ،
قد يتحتم عليه قلب الطرق التى يستعملها ، للحصول على التأكيد . فقد ينقل
الممثل المقصود الى منطقة ضعيفة بالمنصة ، أو يضعه فى مستوى أكثر انخفاضا

من المستوى الذى كان فيه ، أو قد يطلب منه أن يتخذ وضعة جسم ضعيف • وقد يسند اليه بعض العمل الدرامى الذى يشرد ذهن المشاهدين عن كثرة الانتباه الى السطر الذى يقال ، أو قد يطلب من الممثل مجرد أن يقرأ السطر فى قليل من الشدة والتلحين قدر الامكان - وبمعنى آخر ، أن يقرأه بغير تأكيد وهناك أمر واحد يجب على المخرج ألا يفعله ، وهو أن يطلب من الممثل أن يدغم السطر أو يتمم كلماته - فهذا يسترعى انتباه المشاهدين اليه على الفور ، حتى أولئك الذين لم يستطيعوا فهمه ، يسألون فى الحال : « ماذا قال ؟ »

أن يكون ممتعاً To Be Pleasing

المطلب الثالث الذى يجب على المخرج أن يفرضه على ممثليه ، هو أن تكون أصواتهم ممتعة ، أو على الأقل سارة • وهذا لا يعنى أن الممثل يجب أن يتكلم فقط بصوت واضح ذى جرس سمعى مقبول ، دون شخط snarl ولا صياح shout ولا صراخ scream أو ما يعكس صفو السطح الهادئ للاقائه • انه يعنى ، ببساطة ، أن يكون صوت الممثل فى معظم وقت وجوده على المنصة ، جيد الصفة حسن الموضع مقبول التشكيل well-modulated وزاخراً بالتنوع فى الحجم والتلحين والتنغيم والسرعة •

من الجلى أن المخرج لا يستطيع الحصول على هذه النتائج الا بكثير من الجهد • يجب أن يقوم الممثلون انفسهم بمعظم العمل ، ومع ذلك ، فاذا كان المخرج حلماً بمشاكل ممثليه وبإمكانياتهم ، فقد يمكنه أن يعمل أكثر مما ينتظر منطقياً ، أو على الأقل ، يستطيع اجتناب ضياع الوقت فى محاولات غير مثمرة •

صفة الصوت أو الطابع Voice quality or timbre

عامل هام فى مقدرة الصوت على امتاع الأذن • ولسوء الحظ ، هو ايضا العامل الأقل قبولاً للتحسين • فلبعض الأصوات ، بسبب مرض أو بطبيعتها ، صفة الخشونة - وهى ما يعبر عنها بالمصطلح « حافة غير سارة an unpleasant edge » - ولا يستطيع صاحب هذا الصوت أن يفعل شيئاً نحو ذلك الطابع أو الصفة • وربما كان أفضل طريق يتبعه المخرج

هو عدم وضع ممثل بهذا العيب فى هيئة التمثيل - وعلى الأقل ، يجب ألا يضعه فى دور كبير يتطلب وجوده على المنصة طوال الجزء الأكبر من المسرحية . وحتى لو أعطى دورا غير عاطفى حيث يظن صوته ميزة فمع المحتمل أن يصير مصدر استياء أو مضايقة للمشاهدين قبل أن تنتهى السهرة .

الوضع الصحيح Proper placement

من ناحية أخرى ، هدف ممكن التحقيق . فإذا كان الصوت عاليا جدا ، أو منخفضا جدا ، أمكن بالتمارين المناسبة جعله يتخذ وضعاً أكثر مناسبة من الناحية العملية . ويجد معظم الناس نغمة الصوت المتوسطة ، أكثر النغمات أمثالا . إذ تميل النغمات الغالية الى أن تصير انغمة شديدة أو حادة أو « مسرعة shrill » . أما النغمات المنخفضة lower notes فتميل الى أن « تبتلع » فى الحلق أو فى الصدر . ومع ذلك ، يفضل كثير من الممثلين فى انتهاز فرصة الافادة الى أقصى حد من المدى العظيم الكامن فى أصواتهم المعتدلة النغمة . انهم يقتصرون على ثلاث أو أربع « نوتات notes » ، وقبل انتهاء العرض ، يبدعون فى أن تكون أصواتهم على وتيرة واحدة فى أذان المشاهدين ورغم هذا ، قبل التشجيع والممارسة يستطيع الممثل المتوسط أن يساعد على توسيع مداه القابل للاستخدام الى سبع «نوتات» أو ثمان ، وغالبا ما يستطيع الى أكثر من ذلك ولا يزيد هذا فى مرونة صوت الممثل فحسب ، بل ويزيد فى مداه العاطفى أيضا .

الرنين Resonance

كذلك الرنين خاصية هامة من خواص الصوت الممتع . فبطبيعة الحال ، لجميع الأصوات قدر معين من الرنين ، والا لما سمعت هذه الأصوات اطلاقا . وهناك أصوات معينة ذات نغمات زائدة كثيرة ، وذبذبات reverberations تجعلها متعة للأذن .

والذين حباهم الحظ بأصوات رنانة طبيعيا ، ليسوا بحاجة الا الى القليل جدا من تحسين صفات أصواتهم . أما من لم ينالوا هذا الحظ ، فيمكنهم

تحسين أصواتهم بالتمرين وبالممارسة ، وهكذا يفعلون الكثير لتصحيح ما لديهم من نقص أو عيب . ومشكلتهم العادية ، هي أنهم لم يتعلموا إلى أين يوجهون الأصوات التى تنتجها حبالهم الصوتية لتحدث أفضل ما يمكن من الرنين . ولما كانت شتى التجاويف أو التراكيب العظمية ، بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها ، تحدث رنيناً مختلف الذبذبات ، فإنها تختلف فى أحداث النغمات الزائدة . ونتيجة لذلك ، فالشخص الذى يجعل كل اعتماده على الرنين . ولما كانت شتى التجاويف أو التراكيب العظمية ، بسبب اختلاف حادا ، أو غير منتظم وغير ممتع . لن ينتفع من الاجادة التى يمكن اضافتها الى صوته بواسطة التجاويف أو الجيوب الأنفية وعظام الجمجمة .

ولاكتشاف امكانيات التحسين ، ما على المرء الا ان يقفل فمه ويطن (يزن hum) ، وبذا يكتشف أن بوسعه أن يوجه مختلف النغمات الى مختلف اعضاء الرنين ، فى الحلق ، والرأس . ويعلم عندما يعرف مواضع اعضاء الرنين الصحيحة ، بالذبذبات الشديدة التى تحس بها فى تلك المنطقة . وبمجرد أن يتعرف على أعضاء الرنين الصحيحة ، يمكنه بالتمرين أن يوجه النغمات الصحيحة تلقائيا ، نحو أعضاء الرنين الصحيحة . وبالطبع ، يعمل هذا على تحسين الرنين الكلى لصوته ، تحسينا كبيرا .

غير انه ربما كان أكثر الخصائص المطلوبة فى صورت الممثل هي « التنوع » . والواقع أن التنوع هو الهدف الذى يجب أن يوجه اليه معظم العمل على الكلام . انه أحد مكونات كثير من المميزات الأخرى . ولن يأتى بكامل قوته وبدون مجهود . انه نتيجة كل من الممارسة والتمرين .

لا يمكن الحصول على التنوع الا اذا اكتسب الممثل مرونة كبيرة فى استخدامه لحجم الصوت والتلحين والتنغيم والشدة العاطفية ، يجب أن يبذل جهدا كبيرا لتنمية مدى واسع فى درجة الصوت ، والقدرة على استعمال صوته بنجاح على مدى طويل . يجب أن يكتسب القدرة على التنفس العميق ، والسيطرة على اخراج النفس بمهارة وبمقدرة فنية . يجب أن يكون قادرا على اخراج صوته عاليا بشدة ، أو امساكه فى هدوء للتعبير عن كل فرق طفيف أو درجة احساس قد يحتاج اليه المؤلف ، ولا يمكن أن يقال ان صوت الممثل ذو تنوع حقيقى ، الا اذا اكتسب الممثل المرونة لمواجهة كل هذه الطلبات ، وعندئذ فقط ، يصبح صوته قادرا على تلبية كل ما يطلبه منه فن التمثيل .

بالكلام ، ويكل الوسائل ، يجب على المخرج أن يضع نصب عينيه دائما ،
الغرض الاساسى من الاخراج ، وهو : أن يصر المتفرجين ، ويثيرهم ، ويحرك
عواطفهم • ويجب حذف أى شئ يعترض فهم المشاهدين أو متعة الاخراج •
كما يجب اضافة كل ما يزيد فى المتعة أو يسهم فى فهمها • وعلى الأقل ، يجب
على المخرج أن يصر على أن يكون ممثلوه مسموعين ومفهومين - على كل من
مستوى النص ، ومستوى ما وراء النص - وأن يكون صوتهم سارا ، أو على
الأقل ، مقبولا من المتفرجين الذين سيحضرون تمثيلهم للمسرحيات الذين
سيقومون بإدائها •

الباب الحادى عشر

حرفية الممثل

العناصر الاساسية

الممثل كالمخرج والمصمم ، فنان مترجم interpretive artist أكثر منه فنان أصيل original artist ، فهو ينقل الى المشاهدين الفاظ المؤلف وأفكاره ومشاعره ، بدلا من الفاظه هو نفسه وأفكاره ومشاعره . ولما كان الممثل يعمل فى اطار المفهوم الكلى للمخرج ، وتخطيط المؤلف لشخصياته ، فان عمله هو أن يترجم معنى السرحية ، وينقل عاطفتها الى المشاهدين .

تختلف علاقة الممثل بالمترجمين اساسا ، عن علاقة غيره من الفنانين المسرحيين بهم . فهو على اتصال مباشر بالمشاهدين كما انه فى مركز فريد ليتعرف على تآثر المشاهدين بكل ما يقوله أو يفعله على المنصة ويقدره . ونتيجة لذلك ، يوسع أن يغير من تمثيله كى يصحح التآثر الذى يشعر به ، أو يزيد من شدته . وهذا الاتصال العاطفى بالمشاهدين هو مصدر قدر كبير من الافتتان المترقب على التمثيل .

وبالطبع ، لا يقوم الممثل بتمثيل فردى a solo performance ، فهو مرتبط بمجازفة تعاونية . ولذا كان مقيدا جدا فى التغييرات التى يمكنه إحداثها . فاذا عبر ، فى تمثيله ، بأكثر من تغيير قليل ، أحدث تأثيرا خطيرا فى تمثيل غيره من الممثلين الآخرين . وقد يفسد توقيتهم أو يضطربهم الى تغيير قراءتهم لسلطورهم ، أو يشوه الشخصيات التى يقومون بتمثيلها أو يتلف أو يزعج القيم الدرامية للمسرحية ، أو يعوق انسياب وارتفاع الاخراج كله . وإن يكون انتقاد جون دون صحيحا فى أى موضع ، أكثر مما هو صحيح فى المسرح ، إذ قال : « ما من رجل جزيرة ذات التقاء ذاتى ٠٠٠٠ » ، لا يعيش الممثل وحده ، وإن يمكنه أن يعيش وحده .

العرض المسرحى مثل الطنافس باللغة الدقة وهشة جدا ، تتكون من بلايين الخيوط والألوان ، ويلزم إعادة نسجها فى كل ليلة . وقد يفسد نسجها ورسمها فسادا خطيرا ، وربما تتلف بالحذف وليد سوء التفكير أو بالتغييرات

غير المناسبة التى يقوم بها ممثل غبى أو سيء الفهم • يجب تحديد الاطار
الأساسى لتمثيله تحديداً دقيقاً فى البروفة ، وعليه أن يتبع ذلك الاطناس بدقة
فى التمثيل الفعلى ، إذا أريد للاخراج أن يتصف بالجودة والتماسك
والجمال والقوة العاطفية التى وضعها له كل فرد منذ البداية •

مهمة الممثل The Actor's Responsibility

مهمة الممثل واضحة جداً إذا اقتصرنا على أسسها الأصلية • فاولاً :
ينتظر منه أن يخلق صورة كاملة للشخصية الموكول اليه تصويرها • وهذا
لا يعنى مجرد صورة كروكية a rough sketch لتلك الشخصية ، وإنما
صورة كاملة التفاصيل بالحجم الطبيعى الحى • وبالطبع ، إذا ظهر الممثل
كالحمال الذى يحضر أمتعة السيدة الأولى ، فقد يجد من العسرين عليه خلق
صورة كاملة ، ولكن يجب أن يكون هدفه باستمرار خلف تلك الصورة • يجب
أن يحاول ، ما استطاع ، خلق صورة واضحة جداً للشخصية ، بأية مواد
أعطاه المؤلف أياها ، كى يستطيع التفرجون التنبؤ بالمسلك المحتمل لتلك
الشخصية ، فى أى موقف معين ، تقريباً •

وثانياً : يجب أن تطابق الصورة التى يتجهها
الممثل ، المتطلبات الدرامية للمسرحية ، أو مفهوم المخرج لتلك
المتطلبات ان كان هناك فرق • ومهما تكن الصورة ، التى كونها الممثل ،
جسيمة ، ومهما تكن الزخارف والفروق التى قام بها بدقة ، فانها ان لم تلائم
المسرحية أو فكرة المخرج عن المسرحية ، غدت عديمة القيمة تماماً • والواقع
أنها قد تكون ضارة كل الضرر ، إذ يحتمل أن تضلل المشاهدين فيما يختص
بالعلاقات بين شخصيات المسرحية والقيم الدرامية ، وبذا تجعل من المستحيل
على المخرج أن يحصل على الصدمة العاطفية المطلوبة •

وثالثاً : يجب على الممثل أن يضع فى ذهنه أنه ، لا يحاول فقط تصوير
العاطفة التى يشعر بها فى أى وقت معين ، ولكن لنتنتج تأثيراً عاطفياً لدى
النظارة •

وسيلة الممثل The Actors's Medium

عندما يحاول الممثل بلوغ الأهداف الثلاثة فإنه يعمل بموارد
محدودة • فليس لديه سوى نفسه يبني عن طريقها • فهو الفنان والوسيلة

معا ، أن عقله وخبرته وخياله وقدرته على أن يشعر ويفهم ، هي التي ستمكنه من فهم الشخصية التي سيصورها للمشاهدين ، وبجسمه وصوته ، يجعل تلك الفهم مرئيا ومسموعا .

إذا أراد الممثل أن يأمل في النجاح ، فعليه أن يتعلم كيف يستخدم أدواته ومواده ، ويفيد منها إلى أقصى حد . وكما يجب على المصور painter أن يعرف كيف يخلط بوياته ليعطى اللون الذى يريده لتصوير غروب الشمس فى الصحراء ، أو كيف يخلط الألوان ليحصل على صورة نور القمر على سطح الماء ، كذلك على الممثل أن يعرف كيف يستخدم صوته وجسمه للحصول على الآثار التي يريدها : الحقد أو الغضب أو الحب أو الدهشة أو الخوف أو البهجة أو الشفقة أو تأنيب الضمير أو الغرغرة . فالطريقة التي يستعمل بها الممثل وسيلته للتعبير ، هي تكنيته (حرفيته) والمهارة والخيال والتنوع التي يستعملها بها هي وسيلته كفنان .

سنقتصر ، فى هذا الباب ، على تناول الطريقة التي يستخدم بها الممثل وسائله للتعبير . والواقع أننا سنقتصر ، الى حد بعيد ، فى مناقشتنا ، على المبادئ الأولية التي يجب أن يستوعبها كل ممثل قبل أن يستطيع الظهور فوق المنصة ، ويأمل فى خلق الأثر الذى يرغب فى الحصول عليه . وسنتناول فى الباب التالى أسلوب الممثل فى أداء دوره - أى الطريقة التي يحل بها الدور لكى يحدد أى الانطباعات يريد خلقه ، والطريقة التي يكون بها الشخصية من المواد التي تعطى له .

المسلك فوق المنصة Stage Conduct

قبل أن يصعد الممثل المنصة ، يجب أن يلم الماما تاما ، هو ومن معه فى الإخراج ، على الأقل ، بالقواعد الأساسية التي تجعل من الممكن له أن يتصل بالخرج فى سهولة ، وأن يعمل بنجاح وانسجام مع الممثلين الآخرين ، وينقل أفكار المؤلف بدقة الى المشاهدين وإذا أخفيت هذه القواعد والخبرات معا ، صارت هي القواعد الأساسية لمهنة الممثل . تتألف منها مجموعة قواعد السلوك ، التي تحكم سلوك الممثل طيلة وجوده فوق المنصة وإثناء البروفة وإبان التمثيل

العقيقي. ولغرض المناقشة ، يمكن تقسيم هذه المجموعة الى قسمين : « بدنى
physical ، وهو ما يختص باستعمال الجسم ، و « صوتى
"vocal" ، وهو ما يختص باستعمال الصوت .

المسلك البدنى Physical Conduct

لما كان الممثل لا يملك غير نفسه لينقل الأفكار والعواطف الى المشاهدين ،
يجب ان يبذل جهده طول الوقت ليكون على صلة بصرية مع المتفرجين .
فاذا لم يستطع المشاهدون رؤيته ، فلن يكون بوسعهم معرفة ما يحاول نقله
اليهم ، اما بجسمه أو بصوته . ولكى يجعل نفسه ظاهرا امامهم ، يجب
عليه أن يتأكد من أنه لا يعوق قدرة ممثل آخر على اظهار نفسه للمتفرجين .
وهذا يعنى أن يكون الممثل دائم الحذر وألا يحجب ممثلا آخر عن أبصار
المتفرجين ، ولا أن يقوم بحركة أو عمل لا داعى لهما يشرذ انتباه المشاهد فى
الوقت الذى يجب أن يتركز انتباههم فيه على الممثل الآخر .

الحجب Covering

يحجب الممثل عندما تنقطع رؤيته عن أى عدد كبير من المشاهدين ،
وعموما فمن واجب الممثل الموجود فى منطقة أمامية بالمنصة (أى الممثل
الأقرب الى المشاهد) ، أن يحاذر ، فلا يحجب ممثلا فى منطقة خلفية
بالمنصة . وإذا لم ينتبه الممثل الموجود بالمنطقة الأمامية الى أنه يحجب
زميله ، فعلى الممثل الموجود بالمنطقة الخلفية أن يحاول إيجاد أى عذر ليحركه
(أى يتسلل steal) الى موضع آخر لا يحجب فيه ، على الأقل ، اثناء
دوره فى الكلام . وعادة لا يكون الحجب مشكلة كبيرة لدى الممثلين المتمرنين .
فكل منهم يحترم ، حق غيره فى البقاء مرثيا . أما الممثلون غير المتمرنين ،
فيجب عليهم ان يراعوا ، بنوع خاص ، عدم حجب غيرهم . فلا شيء يضايقه
مثل أن يكون هناك شخص ما واقف أمامك عندما يأتى دوره فى الكلام .

السكر Masking

يريد المخرج أحيانا أن يجعل ممثلا يحجب ممثلا آخر ، أو يحجب
قطعة من العمل التمثيلى . ويعرف هذا الحجب ، باسم « السكر masking » .
ويستخدم السكر عادة ، لمنع المشاهد من رؤية شيء قد يكون ضارا بخداع

إيحائه بالحقيقة : مثل سكين لا تغيب حقيقة فى جسم الهدف ، أو قبضة يد لا تصيب فلك الهدف حقيقة ، أو جثة ما زالت تتنفس بوضوح . كما يمكن استعمال الستر لحجب أنشطة أخرى لم يرها المشاهد ، مثل : أضاءة مصباح كهربى تأخر عامل الكهرباء فى إضاءته ، أو تشغيل جهاز الراديو أو فونوغراف لمطابقة الصوت على الحركة . ويعنى آخر ، بينما الحجب عمل يستاء منه كل شخص تقريبا ، فى المسرح ، فإن الستر عمل الغرض منه نافع وتكويفى .

Misdirection

لفت النظر الى شيء آخر

يلفت المخرج النظر أحيانا الى شيء آخر ، بدلا من الستر ، أى انه يعد مكانا يلفت النظر بحدوثه فى جزء من النص . بينما العمل التمثيلى ، الذى لا يريد أن يلحظه المتفرجون ، يحدث فى مكان آخر من النص . ويستخدم « لفت النظر الى شيء آخر » ، لحجب الظهور المفاجئ أو الاختفاء المفاجئ لشخصية ما ، كما فى الفانتازى ، أو تحول شخصية من حالة الى أخرى ، كما فى قصص الأشباح ، ولكى يكون لفت النظر الى شيء آخر عظيم الأثر يجب على جميع الممثلين المشتركين فيه ، أن ينفذوه بغاية الدقة وعناية .

Body positions أوضاع الجسم

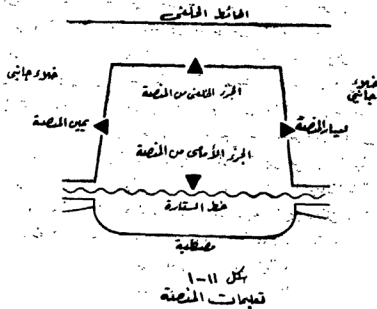
عند مناقشة أوضاع الجسم ، يجب أن نميز بين أوضاع الجسم بالنسبة الى المشاهد ، وأوضاع الجسم بالنسبة الى الممثلين الآخرين . كما يجب أن نتأكد من أننا نفهم معانى كلمات وجمل معينة من المصطلحات الخاصة بالنص .

تعطى تعليمات النص دائما ، من حيث وجهة نظر الممثل وهو يواجه المشاهد . فيمين النص stage right معناه يمين الممثل وهو متجه نحو المشاهد ، ويسار النص stage left هو يسار الممثل فى ذلك الوضع . والجزء الخلفى من النص upstage معناه الجزء البعيد من المشاهد ، والجزء الأمامى downstage يعنى جزءها الأمامى للمتفرجين (تنظر شكل ١١ - ٢) ، والمصطلح « يتحرك الى الخلف

« to move up » معناه التحرك بعيداً عن المشاهد ، والتحريك الى الامام
 « to move down » معناه الاتجاه نحو المتفرجين ، و « يستدير الى المشاهدين
 « open up » معناه أن يدير جسمه نحو المشاهدين ، و « يستدير (فقط)
 « close in (or) turn in » يعنى أن الممثل يدير جسمه بعيداً عن
 المشاهدين ، وعادة ما يكون ذلك نحو مركز النصصة
 أو وسطها ، و « يتحرك الى الامام Move forward » ، معناه أن
 يسير فى الجهة المتجه نحوها ، وعادة ما يكون ذلك نحو ممثل آخر ،
 و « يتحرك الى الخلف Move backward » ، معناه أن يسير فى الاتجاه
 المضاد ، فإذا ما استوعبنا هذه المصطلحات ، أمكننا أن نتصور أوضاع
 الجسم التى يمكن أن يتخذها الممثل بالنسبة الى المشاهد وبالنسبة الى
 الممثلين الآخرين .

هناك خمسة أوضاع أساسية يمكن أن يتخذها الممثل بالنسبة الى
 المشاهد ، وسنذكرها مرتبة بحسب قوتها . (أى القدرة على لفت الانتباه)
 وهى كما يلى :

- ١ - الوضع الأمامى الكامل Full front - ويكون فيه الجسم والراس
 فى مواجهة المشاهدين .



٢ - ثلاثة أرباع الوضع الأمامي Three-quarters front (ويسمى أحيانا وضع الربع) .

٣ - الوضع الجانبي Profile - ويكون فيه الجسم والرأس مستديرين عن المشاهدين بزاوية مقدارها ٩٠° .

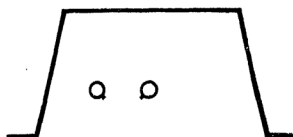
٤ - ثلاثة أرباع الوضع الخلفي Three-quarters back .

٥ - الوضع الخلفي الكامل ، Full back .

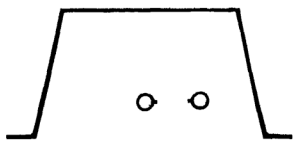
وكل ما عدا ذلك متساو . فالوضع الأمامي الكامل هو أقوى الأوضاع ، والوضع الخلفي الكامل أضعف الأوضاع في القدرة على جذب انتباه المشاهد ومع ذلك ، فكلما ذكرنا في الباب السادس ، إذا ما تدخلت عوامل أخرى ، كمناطق المنصة ، والتركيز ، والمستوى ، والتناقض ، فقد يصير الوضع الضعيف أقوى من أقوى وضع . فمثلا: إذا وقف رجل في الوضع الخلفي الكامل فوق مصطبة في المنطقة الخلفية الوسطى من المنصة ، وفصل عن جميع الممثلين الآخرين بمسافة عدة أقدام من المكان المكشوف ، صار بلا شك أقوى شخصية فوق المنصة ، مهما تكن أوضاع الممثلين الآخرين .

تفرض المتطلبات الدرامية لمنظر ما ، الأوضاع التي يتخذها الممثل بالنسبة إلى ممثل آخر . وإذا تساوى ممثلان في الأهمية ، في منظر ما ، فمن المحتمل أن « يتقاسما share » المنظر ، أي انهما يكونان في نفس المستوى ، ومكشوفين جزئيا للمشاهد (انظر شكل ١١ - ٢) . وإذا تصادف أيضا أن كان المنظر منظر صراع قوى ، جاز أن يمثل به بالوضع الجانبي (انظر شكل ١١ - ٣) . وإذا كان أحد الممثلين أكثر أهمية من الآخرين ، فمن المحتمل « إعطاء » المنظر للممثل الأقوى ، أي أنه يوضع في خلفية المنصة بالنسبة إلى الممثل الأقل أهمية (انظر شكل ١١ - ٤) . وبالإضافة إلى هذه العلاقات الأساسية ، هناك عدة علاقات جسدية أخرى يمكن استعمالها لتصوير العلاقات العاطفية بين الشخصيات - فمثلا ، يستدير أحد الممثلين بعيدا عن الآخر ، أو يقفان ظهرا لظهر . وعلى أية حال ، ربما يكون على المخرج أن يقرر الكيفية التي يمثل بها المنظر ، وعلى الممثلين أن يقبلوا حكمه فيما يختص بأهميتهم النسبية ، ويتخذوا الأوضاع التي يقررها .

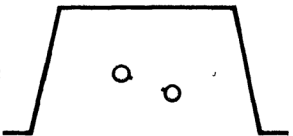
۲-۱۱ شکل



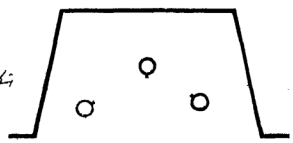
۳-۱۱ شکل



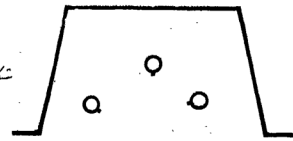
۴-۱۱ شکل



۵-۱۱ شکل



۷-۱۱ شکل



وعندما يكون هناك ثلاثة ممثلين فى منظر واحد ، فإن مشكلة التعرف على الشخصية ذات التأكيد الأول ، أو نقل التأكيد من شخصية الى أخرى ، تصبح معقدة بعض الشيء . وبمسا أنه ليس من الضرورى عادة أن يقف الممثلون فى صف واحد على المنصة (الا فى حالة « الفارس » أو فى المسرحية التاريخية) فمن المحتمل أن يقفوا فى نوع ما من المثلث ، على أن يكون الشخص الأكثر تأكيدا فى رأس المثلث (انظر شكل ١١ - ٥) . وبعد ذلك عندما يراد نقل التأكيد من هذا الشخص الى أحد الشخصين الآخرين فيمكن نقله بمجرد نقل وضعى الجسم وتغيير التركيز (انظر شكل ١١ - ٦) .

ومهما يكن الموقف الدرامى ، يتحتم على كل ممثل أن يتذكر دائما الا يعمل خلف ممثلين آخرين الا اذا كانت التعليمات الصادرة اليه تنص على ذلك . فعندما يسير نحو خلفية المنصة ، يضطر الممثلون الآخرون الى ان يستديروا بعيدا عن المشاهد لكي يخاطبوه . وهذا ، بالطبع ، يضعف من وضعهم بالنسبة الى المشاهد ، كما يضعف تأثير ما يقولوه . وفى بعض الحالات ، قد يغير من القيم الدرامية بما يضعف المنظر نفسه .

الوقوف والسير Standing and Walking

كما قلنا فى أبواب سابقة ، يميل كل شيء على المنصة الى أن يتضخم، وذلك لأن المشاهدين يركزون انتباههم اليه - الأخطاء والعيوب ، وكل شيء آخر . ونتيجة لذلك تكون الأخطاء فى وقفة الممثل وحركته ، ظاهرة فوق المنصة وأكثر وضوحا من ظهورها خارج المنصة . والواقع أن بعض أخطاء معينة ، قد لا يلحظها أحد خارج المنصة ، ولكنها اذا وضعت فوق المنصة صارت واضحة كل الوضوح . ولما كان الكثير من الممثلين والممثلات صغار السن ، لا يدركون هذه الحقيقة ، أو اثنا لم تبين لهم ، فانهن يتنازلون من سنوات عديدة دون جدوى .

عند الوقفة الغير صحيحة ، مثلا ، يمكن أن يتغلب عليها كل من ينظر الى التمثيل بجدية . فقد عرف كل فرد ، فى وقت ما - فى المدرسة ، أو فى الكنيسة ، أو فى المعسكر الصيفى - كيف تكون الوقفة الجيدة . تحتاج الوقفة الجديدة الى رفع الرأس عاليا والقاء الكتفين الى الخلف ، وسحب المعدة الى الداخل ، ودفع الأرداف الى الأمام ، وأن يقع معظم وزن الجسم على مفصلى

القدمين • ولكن ، للأسف ، لايمارس هذه الوقفة الا القليلون • فان معظم الناس يميلون ، بطبيعتهم الى الاسترخاء أو الترهل أو الانحناء أو إبراز الكتفين الى الأمام • وعلى العموم ، يعطى هذا انطباع زكية من القمع تركت قائمة فى الجرن •

انه خطأ جسيم • فيما أن جسم الممثل من الوسائل الرئيسية لاتصاله بالشاهدين ، فيجب أن يكون مرنا ، وخاليا من العيوب والغرائب ، قدر المستطاع • فالممثل ذو الوقفة الجيدة والسيطرة التامة على جسمه قادر بوضعه على أن يمثل أى دور تقريبا • لأن من السهل عليه أن يعدل وقفته الجيدة اساسا ، وكذلك شكله ليلثما تمثيل أية شخصية يطلب منه القيام بتمثيلها • أما الممثل ذو الوقفة والشكل الرديئين ، فربما ظل معوقا باستمرار ، وربما كانت عيوبه هذه سببا فى قصر استخدامه على الأدوار التى لا تظهر فيها هذه العيوب ، أو تعوق القيام بها •

كذلك يجب على الممثل أن يهتم ، بنفس الدرجة ، بالمشى الجيد • فيما أن المشى وسيلة قيمة فى إبراز الشخصية ، وجب أن تكون طريقة تعود المشى خالية من التكلف والغرابة قدر الامكان عندئذ يمكن اتخاذ تفاصيل الشخصية المطلوبة بأقل صعوبة ، وبأقل تعديل فى نمط المشى العادى •

يجب أن تكون جميع الحركات التى فوق المنصة - وخصوصا المشى - سهلة ورشيقة ، الا اذا كان هناك سبب درامى يتطلب عكس ذلك • ولكى يكتسب الممثل رشاقة الحركة ، عليه أن يتعلم المشى دون قفز الى أعلى أو الى أسفل ، ودون الانحناء الى الأمام أو الى الخلف ، ودون التارجع من جانب الى آخر ، كما لو كان سفينة تتأرجع تحت الشراع • يجب أن يتحرك الرأس الى الأمام فى ثبات ، وفى نفس المستوى تقريبا • وأن يظل جذع الجسم عموديا على الأرض دائما ، وبذا تقوم الساقان والقدمان وحدهما ، بعملية المشى •

بيد أن عادات المشى الصحيح للنساء ، ليست هى نفسها عادات المشى الصحيح للرجال • فمثلا ، اذا وضعت المرأة عقيبها على الأرض أولا ، أعطاها هذا مظهر ثقل الاقدام والحركة المناسبة للمرأة القروية ، أو العاملة

فى المصانع • ولكنها لا تناسب سيدة الطبقة الراقية المثقفة والمدرية على السلوك العصري • وهذا النوع من النساء ، يضع عادة القدم كلها على الأرض فى وقت واحد ، ثم تثنى مفصل القدم عندما تنقل ثقلها الى الأمام • ولو حاول رجل السير بهذه الطريقة لبدا فى مظهر الخلاعة والافتقار الى الرجولة • أما الرجل ، ففى معظم الأحوال ، يضع عقبه على الأرض أولا ، ثم ينقل ثقله الى الأمام على مفصل القدم ، بطريقة مهذبة ، ودون أن يثنى مفصل القدم أو الركبة • يجب على كل من الرجال والنساء ، فيما عدا كبار السن ، أن يجعلوا أصابع القدم تتجه دائما الى الأمام ، مع وضع القدم على الأرض أمام القدم الأخرى مباشرة • أما فى حالة كبار السن ، فتميل أصابع القدم لأن تتجه الى الخارج ، وتميل القدمان الى الانفصال ، وبذا تعطى هيئة التاراجح •

يهدف كل من الرجال والنساء الى التحرك فى سهولة ويسر ، وحيث تمكّن قدرة مفصل القدم والركبة على الانثناء ، تغير مستوى الجسم علوا وانخفاضا ، وتسمح للجسم والرأس بالبقاء فى نفس المستوى تقريبا أثناء الحركة ، كما لو كانوا راكبين عربة جيدة نظام الحركة الهندسى على طريق معهد أفقى • هذا ، ويساعد تعلم الباليه أو أنواع الرقص الأخرى ، على بلوغ هذا الهدف • وإذا لم يتيسر هذا التعليم ، فمن المجدى اتباع تمرين نهاية الدراسة ، وذلك بالمشى مدة ساعة يوميا مع الاحتفاظ بكتاب ثقيل متزنا فوق الرأس • وإذا لم ينفع هذا التمرين فى أى شئ آخر ، فانه يجبر المرء على المشى منتصباً دون قفز الى أعلى أو الى أسفل ، ودون التاراجح من جانب الى آخر • ومع ذلك ، فهو يعود مشية صلبة ميكانيكية ، الا اذا روعيت حرية الذراعين والكففين •

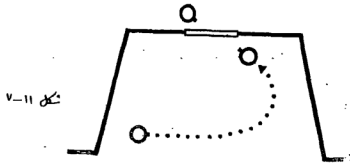
العبور Crossing

عادة ما يذكر السيناريو العبور ، وقد يذكره المخرج • ولعدم ضياع الوقت وتجنبنا للارتباك يجب على الممثل أن يعرف بالضبط ماذا ينتظر منه عند العبور • وكما أوضحنا فى الباب السابع ، هناك نوعان من العبور : العبور المباشر direct cross ، ويسير فيه الممثل مباشرة ، فى خط مستقيم ، الى الشخص أو الشئ المقصود أن يتجه نحوه • والعبور المنحنى curved cross وفيه يتبع الممثل قوساً أو خطاً منحنياً لكى يصل الى هدفه •

« للعبور المباشر » ميزات معينة واضحة • فأولا : توصل الممثل الى هدفه بأقصر طريق ممكن ، وفى أقل وقت مستطاع • وثانيا : يعطى احساسا بالقوة والثبات فى الحركة • وهناك عدة مناسبات يكون فيها العبور المباشر غير عملى أو مستحيلا •

وفى هذه الأحوال ، يلزم عبور منحن • فمثلا ، اذا قام ممثل بعبور مباشر عندما يطلب منه أن يعبر الى ممثل آخر واقف على مسافة بعيدة فى الجزء الخلفى من النصّة ، فانه ينتهى وظهره مستديرة جزئيا نحو المشاهد • وإذا اراده المخرج أن يكون فى وضع يتقاسم المنظر فيه مع ممثل آخر عند نهاية عبوره ، فيضطر الى استخدام عبور منحن (انظر شكل ٧ - ٣) • أو اذا طلب من ممثل أن يقوم بعبور ، فيجد هناك قطعة أثاث أو جسما آخر بينه وبين هدفه فيضطر الى القيام بعبور منحن ، لكى يتحاشاه (انظر شكل ٧-٤) أما اذا طلب من ممثل الوصول الى شئ فى الجزء الخلفى بين النصّة - كنافذة فى الحائط الخلفى ، مثلا ، حيث تنتظر معشوقته - فيكتشف أن العبور المباشر يجعله يدير ظهره الى المشاهد ، ولا يكون فى موقف يسمح له بالاستمرار فى المنظر • وهناك ، أيضا ، يلزم العبور المنحنى (انظر شكل ١١ - ٧) •

ومهما يكن نمط العبور المستعمل فى موقف معين ، فيجب تنفيذه بدقة ويعناية ، الا اذا كان هناك سبب درامى يدعو الى عكس ذلك • وإذا كان هناك ممثلون آخرون على النصّة ، وطلب من ممثل العبور



« أمامهم » ، فيجب ، رغم تردده فى الظهور بعدم الذوق ، أن يعبر فى اتجاه مقدم النصّة ، بدلا من اتجاه خلفيتها • وبذا لا يفقد اتصاله البصرى بالمشاهدين

(يمكن اهمال هذه القاعدة فى حالة الخدم ، حيث يكون الهدف جعلهم ظاهرين قدر الامكان) • كذلك ، بما انه من الطبيعى أن يعبر الممثل وهو يتلو أحد سطره ، فيتوقع منه توقيت عبوره حتى تنتهى آخر كلمة فى ذلك السطر عند نهاية عبوره ، الا كان لايزال يعبر بينما يأتى دور الممثل التالى فى أن يبدأ الكلام • وزيادة على ذلك ، فورا كل عبور دافع • وعلى الممثل أن يفهم ذلك الدافع وينقله الى المشاهد • وأخيرا ، فإن أية حركة بالقدمين ، أو تغيير فى وضع الجسم بعد الانتهاء من العبور ، بسبب شروء ذهن المشاهد ويجب عدم السماح به • ومجمل القول ، يجب بدء العبور بدقة وتنفيذه بثبات وعزيمة ، مبينا الغرض • ويجب أن ينتهى تماما بحيث يقف الممثل العابر فى نهاية العبور ولا يتحرك عندما يبدأ الممثل التالى الكلام •

الاستدارة Turning

عندما يستدير ممثل بعيدا عن ممثل آخر ، أو شيء ما ، فانه عادة ما يستدير نحو المشاهد ، الا اذا بدا هذا متكلفا • فمثلا ، عندما يقوم ممثل بتمثيل دوره فى وضع جانبي بالمنطقة الأمامية اليمنى مع ممثل آخر ويكون عليه أن يخرج من باب فى المنطقة الوسطى اليسرى ، فانه يستدير عادة نحو المشاهد ، ثم يتجه الى الباب (انظر شكل ١١ - ٨) • وبهذه الطريقة يحتفظ



باتصاله البصرى بالمتفرجين لأطول وقت ممكن • وإذا نقل الباب الموجود بالحائط الخلفى يضح أقدام الى اليمين ، بدت استدارته نحو المشاهد متكلفة • وهكذا ربما يستدير الممثل مباشرة نحو الباب، وربما يقف عند الباب ويستدير الى الخلف ليقول سطره الأخير • (انظر شكل ١١ - ٩) •

يجب - فيما عدا فى المواقف العسكرية - أن تكون الاستدارة بسيطة

شكل ١١-٩



وغير متكلفة . فعندما يستدير الممثل وهو واقف ، يضع الممثل قدمه التي نحو مقدم المنصة الى الخلف خطوة قصيرة ، ثم يخطو بالقدم الأخرى الى الأمام . وإذا طلب منه أن يستدير أثناء سيره ، فإنه يقف وقدمه التي نحو خلفية المنصة الى الأمام ويستدير عليها نحو المشاهد ، ثم يخطو الى الأمام بالقدم نفسها ، التي صارت عندئذ في مقدم المنصة .

Kneeling

الركوع

يجب على الممثل ، عند الركوع أن يقوم به بمنتهى الرشاقة ، على أن يكون الجذع والرأس قائمين ، والجسم والوجه في مواجهة المشاهد بقدر ما يسمح به وضعه ، وهذا يتطلب منه أن يركع على الركبة التي في مقدم المنصة .

Gestures

الحركات العاطفية

عندما يقوم الممثل بالحركات العاطفية ، يجب عليه أن يضع في ذهنه عدة اعتبارات هامة . فأولا : يجب ألا يستعمل سوى الحركات المناسبة للشخصية التي يقوم بتمثيلها . فغالبا جدا ما تتدخل الحركات العاطفية للممثل نفسه في الدور الذي يمثل . مثل هزة كتفيه أو طريقته في الإشارة بأصبعه ، أو طريقته في حك ذقنه أو تمشيط شعره بيده . وثانيا : يجب ألا يسمح قط للحركات العاطفية أن تعجب ما يقال ، أو تشرد الذهن عما يقال . فحركة اليد يجب أن تتم بالذراع التي في مؤخر المنصة بدلا من التي في مقدمتها . مثلا : حتى لا يكون هناك خطر تغطية الوجه . وثالثا : يجب على الممثل أن يراعى ، دائما ، الاتساع النسبي للمكان الذي يعمل فيه . فمثلا : في المكان المتسع تكون الحركة الصغيرة عقيمة البائدة ، إذ لا تنتقل الى أبعد من الصف السادس أو الثامن . ولكي

تكون ذات أثر فعال ، يجب أن تحدث بالذراع كلها ، لا باليد فقط . وأخيرا ، على الممثل أن يتذكر أن الحركة العاطفية لاتتصاف ، عادة ، الا لغرض التأكيد . فهي نتيجة عاطفة لا يستطيع الكلام وحده أن يعبر عنها . وهذا يعنى أن تكون الحركات العاطفية حادة وقاطعة .

تتم الحركات العاطفية ، فى معظم الأحوال ، بالانزع والأيدي ، وتكون هذه فى حالة الممثل المبتدئ أصعب من حيث السيطرة عليها . والواقع أنها مربكة ومعقدة له . فهو لا يكون على يقين دائما مما يجب عليه أن يفعل بها . وعموما ، يجب أن يسمح لها بأن تتدلى الى جانبيه فى غير ما تكلف ، والا تستعمل فعلا . أما كونها فى أى وضع آخر - كأن توضع الذراعان متقاطعتين أمام الصدر أو فوق البطن ، أو تشبك اليدين خلف الظهر ، أو توضعان على الخاصرتين ، أو داخل الجيوب - فهذا لا يحدث الا لغرض محدد ، ولا يجب استعماله الا عند الحاجة الى هذا الغرض الخاص .

Falls

الوقوع على الأرض

عادة ما يكون الوقوع على أرض المنصة لتمثيل الإصابة بالاغماء أو بالرصاص أو الطعن بخنجر أو نحوه أو الضرب المفضى الى الوقوع ، أو أن يطرحه ممثل آخر على الأرض . ومما يؤسف له ، أن هناك دائما اغراء على المبالغة فى تمثيل الوقوع - كأن يجعل ظاهرا جدا أكثر مما يلزم ، أو أن يجعل المشاهد يعجب من أن الممثل استطاع أن يمثل الوقوع دون أن يقتل نفسه . وعموما ، لا توجد ضرورة لذلك . فالهدف الدرامى الهام ، هو اطلاق الرصاص أو الطعن ، وليس الكيفية التى يقع بها الشخص . وفى أغلب الأحوال ، يحصل على خير اخراج ، عندما يقع الممثل وقوعا مقنعنا غير متكلف ، كما يفعل معظم الناس فى مثل هذه الظروف .

وبطبيعة الحال ، يجب تناول كل وقوع كمشكلة قائمة بذاتها . فالظروف المحيطة بالوقوع ليست واحدة أبدا ، غير أن هناك عدة مبادئ أساسية تنطبق ، فى أغلب الأحوال ، على كل وقوع . فأولا : يجب تمثيل الوقوع بكل حذر حتى لا يصاب الممثل بأذى ، قدر الامكان . فعادة ، يجب أن يقع

الممثل أو يتكلم على عدة مراحل ، حتى يستطيع تفادى السقوط بركبتيه وحقوقه ونزاعيه أثناء الوقوع • كما يجب عليه أن يضع في ذهنه ، ألا ينتهى الوقوع فى وضع سخيف أو غير مريح لا يستطيع الاحتفاظ به الى آخر النظر • وأخيرا : اذا كان عليه أن يموت ، فيجب أن يعمل على الوقوع وظهره امام المتفرجين ، وقدماه ، على الأقل ، متجهتان قليلا نحو مؤخر المنصة ، حتى يكون جسمه غير بارز قدر الامكان ، ويكون تنفسه المستمر غير ملحوظ • وهذا بالغ الأهمية ، بنوع خاص ، اذا كان الجسم سيبقى فوق المنصة مدة طويلة •

الجلوس والنهوض Sitting and rising

الجلوس والنهوض ، كالمشى والحركات العاطفية ، يقوم بهما الممثل كى يسهم فى خلق الخصائص الشخصية التى يريد اظهارها • وتجب مناقشة هاتين العمليتين أولا من حيث وجهة نظر أضفاء الخصائص الشخصية ، أى يجب القيام بهما بحيث ينسجمان مع الشخصية التى يمثلها الممثل ، أو ليزيد فى ابرازها • فيجب أن يجلس الرجل العجوز ، كرجل عجوز ، أو أن تجلس كسيدة مثقلة بالهموم • والسيدة الشابة العصبية تجلس كسيدة شابة عصبية •

ومع تقديم الأولويات على الميكانيكيات ، هناك عدة قواعد عامة ينبغى ملاحظتها عند الجلوس أو النهوض :

يجب على الممثل،الا لأسباب تفرضها تمثيل الشخصية،عدم النظر حواليه بحثا عن كرسى قبل الجلوس • فهذا يعمل على شroud ذهن المشاهد عما يقوله • يستطيع الممثل اجتناب هذا الشroud ، بالاقتراب ، قدر الامكان من الكرسى قبل أن يستدير للجلوس ، وبذا يمكنه أن يتحسس بهظهر ساقه • ثم انه لا داعى اطلاقا لأن يستدير حواليه كى تتأكد من وجود الكرسى قبل أن يجلس •

يجب على الممثل أن يظل محتفظا بالشخصية التى يمثلها ، ليس فقط أثناء الجلوس أو النهوض ، بل وطوال الوقت الذى هو جالس فيه • وهذا

يعنى أن حركاته الانفعالية أو أفعاله وهو جالس ، يلزم أن تطابق الشخصية التى كونها • فمثلا ، سيدة البيت المراعية لأصول الذوق ، لا تضع ساقا فوق أخرى أثناء مجالستها لضيفوها عند تناول الشاى، بينما ابنتها ، لاعبة التنس، لا يحتمل أن تضع ساقا فوق أخرى اذا أحست بالرغبة فى ذلك •

أثناء جلوس الممثل على مقعد متجه بعض الشيء نحو خلفية المنصة ، يجب عليه ، الا اذا تطلب الأمر غير ذلك ، أن يحاول جعل نفسه ظاهرا للجمهور قدر المستطاع • وهذا يتطلب منه أن « يعيل » قليلا برأسه حتى يجعله فى وضع جانبي ، بدلا من مواجهة تامة للممثل الموجود فى خلفية المنصة ، والذي يمثل المنظر معه • وهذا يعنى أن يرى المشاهد وجهه باستمرار ، بينما تتجه عيناه فقط نحو الممثل الآخر •

يجب على جميع الممثلين أن يتحاشوا التمرغ على الأرض sprawling الا اذا كانت التعليمات تقتضى هذا • وبسبب الخطوط البصريه sight lines على المنصة ، يجب على النساء خاصة ألا يجلسن والركبتان متباعدتان • وعند الجلوس فى مقعد متجد ، يجب الجلوس معتدلات الى الأمام ، حتى يسهل عليهن النهوض برشاقة عندما يأتى موعد نهوضهن •

عند تمثيل دور مع ممثل آخر جالس على أريكة أو دكة موضوعة بزواية مع خط الستار curtain line يجب على الممثل اظهار نفسه هو وزميله للمشاهد قدر الامكان • وهذا يعنى أنه اذا كان فى الوضع المتجه الى مؤخر المنصة ، يجب أن يجلس الى الأمام فوق المقعد • واذا كان فى الوضع المتجه الى مقدم المنصة ، فيجب أن يجلس على أن يكون هدفه طول الوقت ، أن يتحاشى تغطية نفسه أو تغطية الممثل الآخر •

عند النهوض من وضع الجلوس ، يجب على الممثل أن يحاول جعل الحركة رشيقة قدر الامكان ، الا اذا كان هناك سبب درامى يدعو الى جعل النهوض مبتذلا • وعادة ، يجعل قدمه المتجه الى مقدم المنصة قريبة من المقعد ، ويحرك قدمه المتجه نحو مؤخر المنصة أمام الأولى ، ثم يميل الى الأمام ويدفع نفسه الى أعلى بالقدم الخلفية أو المتجهة نحو مقدم المنصة • وبمجرد أن يقف ، يخطو أول خطوة بنفس القدم المتجهة الى مقدم المنصة •

قد يكون الدخول من أهم حركات المنظر • فبوسع الدخول أن يحدد روح المنظر ويقرر الاحساس بكل شيء يأتي بعده • وبمعنى آخر ، ليس الدخول مجرد وسيلة لوضع الممثل على المنصة كي تستمر المسرحية ، وإنما هو حادث يمكن استخدامه كثيرا • انه حادث يستطيع المخرج أو الممثل أن يستعمله كثيرا في نقل المعلومات الهامة الى المشاهد ، أو لخلق مواقف درامية •

وبالطبع ، تتوقف طبيعة هذه المواقف على الموقف الدرامي ، وعلى ما يشعر به ، وعلى ما ينتظر منه أن يفعل • ومن واجب الممثل أن يكتشف نوايا المؤلف ، ثم يتخذ كل وسيلة لديه لتحقيق هذه النوايا في دخوله •

هذا يفرض أعباء ثقيلة على الممثل • فأولا : يجب أن يتوغل دائما في الشخصية • حتى يمكنه أن يدخل حجرة ثم لا يتخذ شخصيته من كرسى أو منضدة قريبين ، وإنما يجب أن يحضر شخصيته معه • وهذا يعنى انه يجدر به أن يتخذ الشخصية قبل أن يأتي دوره في الدخول ، بوقت ما • وثانيا : انه قادم من مكان محدد ، وليس قادما من كرسى قريب من قائم الباب حيث كان يروى حكايات عاطفية لمعشوقته • انه قادم من مكتبه ، أو من حجرة بمستشفى ، أو من حجرة نوم ، أو من متنزه ، أو من متجر ، أو من قاعة المحكمة • ومن المحتمل أن يكون للمكان القادم منه تأثير على حالته ، أو على فكره أو على عواطفه • وثالثا : انه يرى الحجرة أو الحديقة أو الشرفة لأول مرة ، ومن المحتمل ألا يعرف بالضبط من في الحجرة أو من في المكان الذى سيدخله • وبما أنه دخل تلك الحجرة عدة مرات قبل ذلك في البروفات ، فقد يجد من الصعب عليه أن يتذكر أنه لا يعرف ، حقيقة ، ماذا يتوقع عندما يخطو من الباب ، ولكن يجب عليه ، دائما ، أن يجاهد واعيا ، أن يظهر كأنه يرى كل شيء فيها لأول مرة •

رابعا : الشخص الذى يقوم الممثل بتصوير شخصيته ، داخل الى الحجرة ليعمل شيئا ، وليس قادما لمجرد التجوال على غير هدى في المنظر ، بل له غرض معين • وعلى الممثل أن يفهم هذا الغرض ، وأن يتذكره بوضوح حتى تنقل نواياه الى المشاهد • وأخيرا : يجب أن يدخل الممثل عند إشارة الدخول • وكل شيء يفعله غير ذلك يكون قليل الفائدة إذا نسي أشارته •

وهذا يعنى أنه ، اذا كان يتوقع منه أن يبدأ الكلام وهو مازال خارج المنصة ، فيجب عليه أن ينتظر إشارة كلامه ويبدأ دخوله حتى يصير فى الوضع الصحيح فوق المنصة عندما يأتى موعد بدء كلامه • وعادة ما يكون وضعه الصحيح ، ليبدأ الكلام ، قرب الباب •

الخروج Exits

قد يكون الخروج فى نفس الأهمية الدرامية للدخول • ففيه أيضا ، يتوقف الكثير من صدمته على كيفية القيام به • ومن الواضح أن الممثل يجب أن يخرج دائما وهو فى الشخصية التى يمثلها • كما أنه اذا لم يترك المنصة هريا من غيرة الموجودين على المنصة ، فإنه انما يغادرها قاصدا مكانا بعينه ، قد يكون مغريا أو مسببا للاشمئزاز ، أى ممتعا ، أو مقبئا • وزيادة على ذلك فريما كانت له مشاعر معينة محددة خاصة بما حدث اثناء المنظر ، فيجب عليه أن ينقل هذه المشاعر الى المشاهد • وأخيرا : يجب أن يخرج الممثل عند إشارة الخروج ، حتى لا يكون هناك صدع break فى الايقاع ، ولا انتظار فوق المنصة قبل ان يتمكن الممثلون الآخرون من استئناف كلامهم • وهذا يعنى أن الممثل الخارج يجب أن يكون قريبا من الباب قدر المستطاع قبل أن يقول آخر سطر له أو آخر عبارة ، فيخرج بعدها مباشرة • وبالطبع ، اذا رغب المخرج فى عبور طويل الى الخروج بعد آخر كلام للممثل ، لأسباب درامية ، استجاب له الممثل • غير أن هذا يكون أمرا شاذا وليس قاعدة •

عندما يخرج ممثلان أو ثلاثة ممثلين معا ، فإن الممثل الأكثر كلاما هو الذى يخرج أخيرا • ومع ذلك ، فاذا كان لدى ممثل غير سطر أخير هام عليه أن يقوله للباقيين الموجودين على المنصة ، فمن المحتمل أن يخرج هذا الممثل آخرهم حتى يمكنه أن يستدير ويقول كلامه الأخير عند الباب • وعلى أية حال ، فإن الترتيب الذى يترك فيه الممثلون المنصة ، والذى يدخلونها به ، عادة ما يقرره المخرج وما على الممثلين سوى تنفيذ تعليماته •

طريقة فتح الأبواب Handling doors

قد يكون فتح الأبواب وإغلاقها ، عند الدخول أو عند مغادرة منظر ، سخيفا الا اذا تم بطريقة صحيحة • ولكى تكون العملية سهلة ورشيقة ، يجب

على الممثل أن يتبع قواعد معينة موضوعة . فإن معظم أبواب المنصة يفتح الى خارجها ماعدا الأبواب الخارجية التي تفتح الى داخلها لمصالح الواقعية . أما الأبواب التي في الحوائط الجانبية فتكاد جميعها تتصل بالجانب المتجه نحو خلفية المنصة كي تساعد على تسهيل مشكلة « الستر » . أما الأبواب التي بالحائط الخلفي ، فتثبت في أية ناحية ، وتتوقف هذه الناحية على قربها من تخريجه أو من حائط جانبي .

عند الدخول من باب في حائط جانبي، يجب على الممثل أن يمسك مقبض الباب بيده التي في ناحية مقدم المنصة ، ثم يستدير ويقفل الباب باليد الأخرى . فهذا يجعله ظاهرا أمام المشاهد كثيرا قدر الامكان . وعند الدخول من باب في الحائط الخلفي ، يجب على الممثل أن يمسك الباب بأقرب يد الى المفصلات ، ويفتح الباب ، ويمر من الفتحة ، ثم يستدير ويقفل الباب باليد الأخرى . وكذلك ، تجعله هذه العملية أيضا ظاهرا أمام المتفرجين . وعلى أية حال ، فإن الأبواب المتروكة مفتوحة قليلا (مواربة) تعمل على شروذ ذهن المشاهد بصورة خطيرة ، فيجب دائما ، على الممثل الداخل منها أن يغلقها ، الا اذا كان هناك سبب درامي وجيه لتركها مفتوحة .

عند « الخروج » من باب في الحائط الجانبي ، على الممثل أن يفتحه بيده المتجهة نحو خلفية المنصة ، ويخرج منه ، ثم يقفله بيده الأخرى وعند الخروج من باب في الحائط الخلفي ، يتجه الممثل بأقرب يد الى المفصلات ، ويقفله باليد الأخرى . وتنطبق هذه الطريقة على الأبواب التي تفتح الى داخل المنصة أو الى خارجها .

الدخول والخروج من خلال الستائر

Entering or exiting through curtains

قد يطلب من ممثل ، في بعض المناسبات ، أن يعلن أمرا أو يمثل دورا أمام ستار المنصة *act curtain* . وسواء أكان الستار من النوع الذي يرفع الى أعلى ، أو الذي يسحب جانبا ، فهو عادة ما ينقسم من منتصفه الى قسمين بحيث يغطي أحدهما الآخر لمسافة بسيطة . وفي العادة لا يجد

الممثل صعوبة فى المرور بينهما ، لأن موضع التقسيم يظهر من الخلف - لاسيما اذا كان الستار مبطنا • ومع ذلك ، فقد يجد الممثل صعوبة فى الدخول وراء الستار الى المنصة ، لأن موضع انفصال شطرى الستار لا يكون ظاهرا من الأمام •

وخير طريقة لعدم حبس الممثل خارج الستار ، هى أن يتأكد عند خروجه أمام الستار ، من أنه يقف عند موضع الانفصال أمام الشطر الممتد خلف الآخر وعندما يستعد ليتوارى خلف الستار ، فما عليه الا أن يستدير فى وضع جانبي ، ويضرب الستار برفق بظهر يده ليرى الفتحة فيتسلل من بين الشطرين الى المنصة محاذرا ألا يزيح الستار فيظهر ما وراءه على المنصة •

هذه هى القواعد الأساسية لسلوك الممثل طبيعيا فوق المنصة • ومعظم هذه القواعد منطقى وعملى وموضوع على أساس سليم من حسن التصرف • وزيادة على ذلك ، هناك عدة قواعد تحكم السلوك الصوتى للممثل على المنصة •

السلوك الصوتى Vocal conduct

ناقشنا فى الباب الخاص بالكلام ، المظاهر الفنية لاحداث الصوت ، والمتطلبات المفروضة على الممثل لكي يصير مسموعا ومفهوما ، وأن يكون صوته ممتعا ، أو على الأقل ، مقبولا • غير أن هناك متطلبات أخرى يلتزم الممثل بادائها ، وهى خاصة بعلاقته بالممثلين الآخرين ، والقائه الحوار ، وانفعاله به •

اشارات البدء بالكلام Cues

من أصعب المشاكل التى تواجه المخرج الذى يعمل مع ممثلين غير مدربين ، هى أن يحت هيئة التمثيل على التقاط اشارات البدء بالكلام الخاصة بهم ، بغاية السرعة • فاذا ما طلب من بعضهم المبادرة بالتقاط اشاراته بسرعة أكثر ، فسر ذلك بأنه يعنى الاسراع فى قراءة سطره • بيد أن هذا ليس هو المقصود اطلاقا • فعندما يطلب المخرج من ممثل أن يلتقط اشارات بدء كلامه ، فانما يقصد أن يبدأ الممثل بالكلام فى اللحظة التى يسمح فيها للسطر

المكون لاشارته . ويجب ألا تكون بينهما أية وقفة ، حتى ولا مجرد لحظة بسيطة يأخذ فيها نفسه ، ولا تردد من أى نوع على الإطلاق . وإنما يجب عليه أن يبدأ بالقاء السطر التالى بمجرد الانتهاء من السطر الأول .

فاذا لم تلتقط اشارات البدء بالكلام بسرعة ، تأثر الإخراج ، فحتى لو فرضنا أن المشاهدين لم ينتبهوا بالعقل الواعى الى الوقفة البسيطة التى تمر بعد القاء اشارة البدء بالكلام ، فان عقلهم تحت الواعى يسجل تلك الوقفة . فاذا تكررت هذه الوقفات كثيرا ، فسرعان ما يبدأ المنظر الفردى فى بطء ، ولن يمر وقت طويل حتى تفسد سرعة التمثيل فى الإخراج كله .

ولكى يتأكد الممثل من قدرته على الاستجابة بسرعة فى اللحظة التى يقال فيها سطر اشارته ، عليه أن يكون مستعدا تماما . يجب أن يلم بالسيناريو كله - وليس بسطوره هو وحده ، بل وبسطور كل ممثل آخر يظهر معه فى منظر - وأن يعرف بالضبط متى ستأتى اشارته للبدء بالكلام ، ثم يبدأ بأخذ نفسه قبلها بوقت مناسب ، ويتأثر عاطفيا بسطر اشارة البدء ، ويستجيب له لحظة القائه .

وبالطبع ، هناك خطر معين لهذه الاستجابة الفورية يعرف باسم « التوقع anticipation » . فاذا لم يركز الممثل انتباهه على ما يقال ، فانه يقع فى خطأ توقع اشارة بدء كلامه ، أى أنه يتفعل لها قبل القائه . ومن الجلى أن هذه عادة سيئة جدا ، اذ سرعان ما يتضح للمشاهد هذا الخطأ ، ويعمل على افساد أى إحياء بالحقيقة سبق تكوينه .

ربما كانت خير طريقة يتحاشى بها الممثل الوقوع فى هذين الخطأين التوأمين ، وهما الاستجابة البطيئة جدا ، والاستجابة السريعة أكثر مما يجب ، الى اشارة البدء بالكلام ، وهذه الطريقة هى أن يحفظ الممثل سطوره فى وقت مبكر قدر الامكان ، فى فترة البروفات . فاذا تم هذا المطلوب الهام امكنه أن يركز على تصوير الشخصية التى يمثلها ، وعلى حدوث وتقدم كل منظر فردى ، كما أنه يساعد المخرج ، فى الحال ، فى توقيت الإخراج كله وتشكيله .

الوقفات Pauses

لا تعنى ضرورة الاسراع بالتقاط اشارة البدء بالكلام ، الا تكون هناك وقفات على الاطلاق بين الكلام . وانما تعنى فقط أن تصمم جميع الوقفات . ويجب عدم استعمالها بغير تمييز ، ولكن لأغراض معينة : لتوضيح معنى النص ، أو المعنى الكامن وراء النص ، أو لاجداث تأكيد ضرورى . وبمعنى آخر ، يجب أن تكون الوقفة حية وملئية بالمعنى ، لا أن تكون ميتة وخالية من أى معنى .

اكمال الجمل Sustaining sentences

يجب على الممثلين أن يعوا ضرورة اكمال كلامهم لآخر كلمة وآخر مقطع . ففى المسرحية الجيدة التأليف توجد للكلمة الدالة على اشارة بدء كلام الممثل التالى قرب نهاية الكلام عادة . فاذا اسقط الممثل نهاية كلامه ولم ينطق بها كاملة أو ابتلعها ، فقد تصير اشارة بدء كلام الممثل التالى غامضة أو غير موجودة . وعلى ذلك لا يكون للكلام التالى أى معنى .

الاصغاء Listening

إذا كان هناك شيء يميز الممثل الجيد عن الممثل الضعيف ، فهو القدرة على الاصغاء . والاصغاء من أصعب المهارات التى يمكن للممثل أن يكتسبها . وربما نشأت الصعوبة عن عدم القدرة على التركيز ، أو من التركيز على الأمور غير الصحيحة - كأن يركز ، مثلاً ، على نفسه بدلاً من التركيز على الشخصية التى يمثلها . فالممثل الذى يعيش حقيقة فى الدور الذى يمثلها ، يركز تلقائياً على ما يقوله ممثل آخر ، لأنه بحاجة الى فهم كل دقيقة من دقائق الاحساس بما يقوله الممثل الآخر . فالممثل الذى ينتظر فقط أشارة بدء كلامه . أو يحاول تقرير أى احساس يعبر عنه بكلمة خاصة أو يجعله يعينها ، لا يمكن أن يبدى مظهر المصغى لما يقال ، لأنه لا يهتم به .

اذن ، فالاصغاء ، هو بحق مسألة مزاج . فالمرء يصغى لأنه يجد متعة حقيقية فى سماع ما يقال - لأن ما يقال ذو أهمية حيوية للشخصية التى يمثلها . هذا ما يجب أن يضعه فى ذهنه الممثل الطموح . واصغاء الممثل فوق المنصة ، أكثر من أى عمل آخر ، يطبع فى أذهان المشاهد صورة الاقتناع

والاخلاص . فالمفروض فى الاتفاق المسرحى المعقود بين المشاهد والممثل ، هو أن كلا من المتفرج والممثل يسمع ما يقال « لأول مرة » . فإذا لم يحترم الممثل التزاماته نحو ذلك الاتفاق ، فسرعان ما يتوقف المشاهدون عن الثقة بالشخصية الى يمثلها ، وبالتالي يفقدون الثقة بالمسرحية نفسها .

لا يعنى الاصغاء ايجابيا وبانتباه ، أن الممثل يفعل باستمرار ويشكل ظاهرا لكل ما يقال . والواقع أن هذه العادة قد تصير مضايقة تماما ، وسرعان ما تتطور الى مجموعة من الاستهتار والامتعاض . فالاصغاء ، ببساطة ، يعنى أن يركز الممثل كل انتباهه على ما يقوله ممثل آخر . فإذا قال شيئا مخجلا أو مزعجا ، فمن الجلى أن يحدث انفعالا مرئى . ولكن هذا ليس بالكثير نسبيا . وعادة ، لا يكون هناك داع الى الانفعال حتى يأتى الوقت الذى يستجيب فيه الممثل الى اشارة بدء كلامه .

الضحك والبكاء Laughing and crying

هناك مشابهة قوية بين الضحك والبكاء . فكل منهما نتيجة عاطفية باللغة القوة بحيث لا تستطيع الكلمات التعبير عنها . وكل منهما تقريبا نتيجة انفعال بدنى متماثل - عبارة عن مجموعة تشنجات عضلية فى الصدر وفى الحجاب الحاجز ، تطرد هبات قصيرة من الهواء خارج الرئتين . وعندما تمر هذه الهبات خلال الحبال الصوتية ، تحدث أصواتا تتوقف على كيفية تشكل الحلق والفم واللسان والشفقتين عند خروجها ، فتخرج كضحك أو بكاء . فمع فتح الفم والحلق واسعين ، تخرج الأصوات على هيئة « ها ، ها ، ها ، ها » أو « هو ، هو ، هو ، هو » . ومع قبض الحلق والشفقتين ، تخرج الأصوات على هيئة « أهىء ، أهىء ، أهىء ، أهىء » . والواقع أنه من السهل جدا ، التحول من أحدهما الى الآخر فى ذات النفس « ها ، ها ، ها ، أهىء ، أهىء ، أهىء » .

وبمجرد أن يفهم الممثل كيف تحدث هذه الأصوات ، يغدو من السهل عليه أن يحدثها بطريقة ميكانيكية . فكل ما عليه أن يفعله بوعى ، هو التشنجات العضلية التى تطرد الهواء بقوة ، ثم تشكل الأصوات لتلائم العاطفة التى يريد اظهارها ، ومع ذلك ، فليس من المحتمل أن يتأثر المشاهد

عميقا بهذا الدليل الميكانيكى على الحزن أو السرور . فمن المؤكد تقريبا ، ان يلحظ المشاهد زيف هذه الأصوات .

والمشكلة هنا ، هى : كيف يضحك الممثل أو يبكي ، عند إشارة الضحك أو البكاء ، ليلة بعد ليلة ، مع اظهار الدافع التلقائى الذى يقنع المشاهدين بأنه يعبر حقيقة عن الحزن أو الفرح اللذين يتملكانه ؟ كيف يبدي شعورا حقيقيا وراء المظاهر الظاهرة للعاطفية .

ولحل هذه المشكلة ، أوصى المخرج الروسى العظيم ستانيسلافسكى باستخدام وسيلة ذهنية أطلق عليها اسم « ذاكرة العاطفة motion memory » . فاقترح أن يبحث الممثل فى عقله الواعى للعثور على حادث حقيقى أحدث فيه نفس العاطفة القوية التى يريد تمثيلها أمام الجمهور . وفى كل مرة يمثل هذا المنظر ، يمكنه أن يتذكر ذلك الحادث ويحس بنفس العاطفة التى أحس بها وقت حدوثها فعلا . وبمجرد أن تكتسب الحالة العاطفية الصحيحة ، فإن الاستجابة الحقيقية والصحيحة تتبعها تلقائيا ، وعندئذ يضطر المتفرجون الى تصديق حقيقة شعوره .

ومهما تكن الوسيلة التى يستخدمها الممثل ، لاكتساب صفة الحقيقة فى ضحكه أو بكائه . فهناك متطلبات فنية معينة يجب عليه مراعاتها أيضا . فأولا : يجب أن يحدث الضحك والبكاء دائما فى الشخصية . هناك عدة طرق للضحك والبكاء ، ومع ذلك فتوجد بعض خصائص معينة مشتركة بين أناس معينين ، وليس من المحتمل وجودها عند غيرهم . فمثلا ، التلميذة العصبية من الممكن أن تفهقه : « هـ ، هـ ، هـ ، هـ » ، بينما يحتمل أن تضحك المرأة المألجة المغرورة بصوت يشبه الهمزة فى كلمة « أمير » : « ها ، ها ، ها » . وقد يعبر الفلاح الكادح عن سروره ، هكذا : « هو ، هو ، هو ، هو » ، بينما قد يضحك صاحب المصرف النذل الذى جاء لاتمام صفقة رهن ، قد يضحك بالصورة المقيتة جالبة النحس : « هاى ، هاى ، هاى ، هاى » . وفى كل حالة تؤثر طبيعة الشخصية - ماضيها وسنها وثقافتها ومركزها الاجتماعى - تؤثر فى الكيفية التى يظهر فيها الممثل العاطفة . وعندئذ يعى المشاهد تماما أى زيف يبدو .

ثانيا : يجب ألا يسمح لتمثيل الضحك أو البكاء بأن يحجب أو يطمس

اية سطور كتبت لتصبحهما • ففي حالة البكاء ، مثلا ، اذا وضعت مثلة راسها فوق ذراعها على منضدة المطبخ ، واخذت تنتحب ، وجب عليها فى الوقت نفسه أن تتأكد من أن فمها يستطيع نطق الألفاظ التى يجب أن تقولها بين الانتحابات ولا يطمسها • ومن الجلى أنها يجب ألا تفكر وأعيىة فى الاحتفاظ بفمها ظاهرا باستمرار ، لأنه يفسد التركيز لديها • ولكن ينبغى أن تتمرن على أن تفعل الشئ الصحيح تلقائيا دون التفكير فيه •

وأخيرا : هناك مسألة النية intent • يجب أن يتذكر الممثل أنه ليس مكلفا أبدا باظهار عاطفته الحقيقية مثلما هو مكلف باستدرار تلك العاطفة من المشاهدين وفى هذه المحاولة ، يمكن للعاطفة المكبوتة أن تصير فى أغلب الأحوال أكثر تأثيرا من العاطفة غير المكبوتة • فمثلا ، بوسع الانتحاب الهادىء ، غالبا ، أن يكون أكثر تأثيرا من البكاء العالى • والواقع أنه من الممكن للبكاء الزائد أو البكاء بصوت مرتفع جدا ، أن يصيرا ، بسهولة ، مصدر مضايقة للمتفرجين • ففي حالة الضحك أو البكاء ، كما فى حالة أى شئ آخر يفعله الممثل على المنصة ، يهتم أولا وقبل كل شئ بالآثر الذى يحدثه فى المشاهد • يجب عليه باستمرار فى كل من البروفة والعرض التمثلى ، أن يقدر قيمة أفعاله ليقرر كيف يمكن تعديلها أو تحسينها لزيادة الاستجابة التى يرمى الى الحصول عليها •

حاولنا ، فى الصفحات السابقة أن نشير الى مبادئ أساسية معينة يجب على الممثل مراعاتها اذا كان يتوقع أن يعمل فى يسر وانسجام مع غيره من الممثلين ومع المخرج ، واذا كان يرغب فى أن يحظى بالنجاح فى نقل افكاره المسرحية وعواطفه نقلا يؤثر على المشاهدين • وبالطبع لن يجعل استيعاب هذه المبادئ أى فرد ممثلا مجيدا • غير أن عدم استيعابها قد يمنعه من أن يصير ممثلا مجيدا •

ليست الحرفية « التكنية » ذات قيمة للفنان الا اذا استوعبها تماما ، فلا يفكر فيها بعد ذلك ، بل يفعل الشئ الصحيح تلقائيا فى الوقت المناسب • وهذا يعنى للممثل ، أنه عندما يمشى ، فلا بد أن يمشى صحيحا مع التعديلات التى تفرضها الشخصية • وعندما يدخل حجرة أو يغادرها ، يفتح الأبواب ويقفلها بالطريقة الصحيحة دون اعارة الأمر أى تفكير • وعندما يجلس على

كرسى أو ينهض من فوقه ، فانه يفعل ذلك بالطريقة الصحيحة ، مع تعديلها تبعا لعامة الشخص الذى يمثل أو لمواقفه • وعندما يتكلم ، فانما يتكلم بوضوح وبصورة سارة ، بينما يعكس كذلك سن الشخص الذى يمثل ، وماضيه وثقافته وتكوينه العاطفى •

اذن ، يجب أن تكون الحرفية قوة محررة وليست مقيدة للممثل • يجب أن يحرره استيعابها من الانتباه المستمر للتفاصيل الصغيرة ، ويجعله يركز على مظاهر أكثر أهمية لمهنته • وبمجرد أن يستوعب الفنان الحرفية ، يجب عليه أن يدفعها جانبا ويكرس كل تفكيره وجهده الى المواضيع الأكثر تعقيدا والخاصة بالدوافع ، وبالعلاقات بين الشخصيات ، والقيم الدرامية ، والتطور العاطفى الكلى للمسرحية • فهنا يبدأ التمثيل بحق أن يكون فنا •

الباب الثانى عشر

حرقية الممثل

اسلوب الممثل فى اداء دوره

وظيفة الممثل هى أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها فى حوار المسرحية واقعاها . ومع ذلك ، فإن وصف الشخصية عادة ما يكون مختصرا وغير دقيق . ألا فى حالة بعض تفاصيل بدنية معينة أو فى طريقة كلام مذكورة فى تعليمات المنصة . وعموما توصف الشخصية بطريقة غير مباشرة ، فى طريقة كلامها وسلوكها ، وفى الأفعال التى تقوم بها . إذن فالممثل محتاج الى فهم عميق وتقييم مستمر لكل من الكلام والفعل عند استعمالها لتحديد الشخصية وتصوير الحالات العاطفية . وبعبارة أخرى ، فإن المؤلف يقدم ويقترح ، والممثل يحلل ويفسر .

وبما أن الشخصية تظهر طبيعتها الداخلية بأقصى وضوح فى طريقة أفعالها وانفعالاتها فى التاثر بالظروف الخاصة للمسرحية ، يجب على الممثل أن يكرس نفسه من كل قلبه لدراسة الطبيعة البشرية ، حتى يستطيع فهم كل شئ قد يفعله أو يقوله الشخص الذى يمثله . . . يجب على الممثل المجيد أن يلاحظ الناس بدقة ، ويدرس حياتهم بتوسع . فكلما زادت معلوماته عن الناس ، استطاع أن يفسر دوره بدقة أكثر .

ورغم هذا ، فلا يهتم الممثل كثيرا بأفعال الشخصية نفسها كما يهتم بالعواطف الكافية وراء تلك الأفعال . فكل ما يفعله على المنصة ، يجب أن يكون انعكاسا لشئ تشعر به الشخصية التى يمثّلها . يجب أن تكون أفعاله هى الدليل الظاهرى لما يعتمل فى داخل الشخصية . وعلاوة على هذا ، فإن الفعل بغير سند من العاطفة التى يحس بها باخلاص ، من المحتمل أن يكون أجوف وغير مقنع ، وربمابقى المشاهدون غير متأثرين به . ولكى يؤثر الممثل فى المشاهدين ، يجب عليه ، أولا : أن يجعل المشاهدين يفهمون العاطفة الكامنة وراء الفعل . وثانيا : يجب أن يدخل فى روع المتفرجين ، أن العاطفة تحس باخلاص . وثالثا : يجب تنفيذ الفعل بطريقة تجعله يعكس العاطفة بكل دقة ممكنة فى كل من النوع والدرجة . وبالطبع ، يحتاج تنفيذ كل هذا الى كثير من الحرقية .

تناول الباب السابق المبادئ الأساسية لتكنية الممثل - أى المبادئ الأساسية التى تمكنه من التنقل على المنصة فى سهولة ويسر ، ويتأثير ناجع، وكيف يتصل بالخرج، ويتعامل مع الممثلين الآخرين، ويحافظ على علاقة العمل مع المشاهدين . بيد أن كل هذا مقدمة لوظيفة الممثل الحقيقية - وهى أن يصور بطريقة تظهر بأمانة وصدق ، ما تحس به الشخصية . وبهذا تحرك الاستجابة العاطفية للتلقائية عند المشاهدين . وهذا أيضا يحتاج الى حرفية ، ولكنها حرفية من نوع آخر يختلف عن نوع الحرفية اللازمة لسلوك الممثل سلوكا صحيحا فوق المنصة .

ليس من السهل اكتساب الحرفية اللازمة لبناء صورة مقنعة لفرد ما ، من المواد المحدودة التى لدى الممثل ، عادة ، لكى يعمل بها . وبالطبع ، لا يمكن تقديم هذه الحرفية فى باب واحد منمق بدقة ، من كتاب . ومع ذلك ، يمكن ذكر الطرق التى يجب اتباعها . هذا ، ويستطيع الممثل الطموح ، عن طريق الدراسة والممارسة ، أن يكتسب ، تدريجيا ، مهارات أكثر فأكثر ، لاستخدام امكانيات البدنية والصوتية والعاطفية . وأخيرا ، اذا وجدت الموهبة استطاع التطبيق الكافى وتكريس الوقت والجهد ، أن يخلقا فنا .

أنماط التمثيل Types of Acting

سجل قسطنطين ستانيسلافسكى ، ذلك المدير السابق لمسرح الفنون بموسكو ، ذى الشهرة العالمية ، وربما كان أعظم مدرس عملى وتقد للتمثيل ، فى هذا القرن ، سجل فى كتبه العديدة ، كثيرا من آرائه وأفكاره البالغة الدقة فيما يختص بفن التمثيل . ومن أعظم ملاحظاته نفعا للممثل الذى يحاول رسم منهج لتقديمه الشخصى ، هو تقسيمه التمثيل الى أنماط . وتبعاً لستانيسلافسكى هناك خمسة أنماط متميزة للتمثيل ، تتدرج من القاسى الى القبول ، والى النموذجى ، وهى بالترتيب التصاعدى للحاجة اليها كالاتى :

التمثيل الاستغلالي Exploitative acting

ويرمى هذا النمط من التمثيل ، الى استغلال صوت الممثل وشخصيته وجماله الجسدى ، أو أحد المظاهر الجذابة بنوع خاص ، ليس لخلق فهم

احسن للشخصية التى يصورها الممثل ، وانما لجرد جذب الانتباه المثير لوجه الممثل أو شكله أو صوته أو شخصيته . وكثيرا ما نلتقى بالتمثيل الاستغلالي فى السينما والتليفزيون حيث يترك للكاميرا والميكروفون مطلق الحرية فى الوقوع على المميزات الجذابة ، البدنية والصوتية ، وتأكيدها ، دون اعتبار الى مطابقتها أو مناسبتها للشخصية المثلة . كما نلتقى كثيرا بهذا النمط أيضا ، فى كل من مسارح المحترفين والهواة . والحقيقة أن اغراء امرأة شابة ذات جمال خارق ، أو شاب ذى صوت رنان بطريقة ملفتة للاسماع ، لا تمكن مقاومته ، مع وجود هذه الصفات . وهناك قبول عظيم للحصول على رضى المشاهدين المعجبين . . . يتمتع كل شيء ، تقريبا ، بهذا النوع من الاتصال النفسى . ويحتاج الأمر الى ممثل مهذب ، وبالغ القوة ، كيلا يغيره ذلك الجمال . واذا كان الممثل يأمل فى أن يصير فنانا ، فخير له أن يقاوم اغراء استغلال جسمه أو صوته أو شخصيته . وعادة ما يحرم الاستغلال الوصول الى الفن .

التمثيل الزائد للهواة Amateurish overacting

كثيرا ما يكون هذا النمط من التمثيل وليد عدم الخبرة ويكاد يتألف من مجموعة سيئة التباين وضعيفة التكوين من الصفات البدنية والصوتية . . . فيبحث الممثل فيما حواليه ، عن طريقة يعبر بها عن عواطف الشخصية التى يحس بها ، فيتشبث بأول أفكار تطرأ على باله . وبما أنه رأى أناسا غاضبين يكشرون عن أنيابهم ، ويتنفسون بصوت عال ، فيتشبث هو من فوره بهذه الطوايع كى يعبر عن الغضب وبما أنه رأى أناسا نالهم أذى كثير ، يضعون رؤوسهم بين أذرعهم ، ويتنحيون بتشنج ، فانه بدوره ، يضع رأسه بين ذراعيه ، ويجعل النحيب يهز كيانه . وبما أنه رأى فى مكان ما ، رجلا يضع يده على قلبه عندما يعلن عن اخلاصه الدائم ، فانه يضع يده على قلبه عندما يخبر جارته الفتاة بأنه يحبها . وقد تنطبق هذه التعبيرات أو لا تنطبق على العواطف التى تحس بها الشخصية التى سيقوم بتمثيلها ، فى مثل هذه الظروف الخاصة . انها مجرد أول أفكار خطرت له ، فاستخدمها من فوره ، بدلا من أن يدرس شخصيته بتعمق أكثر ، ويقرر ما تحس به الشخصية ، وما هى أنسب طريقة للتعبير عن أحاسيسها : فان الممثل يجرى الى أول انطباع طرأ على باله ، فيستخدمه . وبمعنى آخر ، انه يصور الغضب

أو الحزن أو الحب ، عموما ، بدلا من تصوير غضب خاص أو حزن معين أو حب بعينه ، للشخصية المعنية التى يقوم بتمثيلها . ونتيجة لذلك ، لا يمكن أن يتوقع الحصول على استجابة كبيرة من المشاهدين . وإذا استطاع المخرجون احتمالاه ، وجب أن يعد نفسه سعيدا محظوظا .

التمثيل الآلى أو الميكانيكى : Mechanical acting

يتناول هذا النمط من التمثيل ، والانطباعات أيضا . غير أنه فى التمثيل الآلى ، تنتقى الانطباعات the clichés بعناية أكثر وتفكير أعمق ، ثم تصفى وتنقى حتى تصير شبيهة بالأمور الفنية ٠٠٠ وأن الممثل الآلى لبيدل بهذا كبيرا فى دراسة دوره وتحليله ، ليكتشف بالضبط ما تحس به الشخصية فى أية لحظة معينة . ولكن ، بدلا من إعادة خلق هذا الاحساس فى داخل نفسه ، فإنه يكتفى بالبحث حواله فى جعبته المليئة بجميع صنوف الانطباعات ، الى أن يعثر على الحركة العاطفية المناسبة ، أو النغمة المماثلة ، أو العمل الدرامى الصحيح الذى ينقل هذا الاحساس الى المشاهد ، فيضع بعض الدموع فى صوته ليعبر عن الحزن ، ويضع يده على جبينه ليعبر عن الضوف ، ويذرع أرض الحجرة جيئة وزهابا فى اضطراب ، ليعبر عن القلق . وعلى نقيض تمثيل الهواة الزائد ، عادة ما تكون انطباعاته أكثر ملائمة وأجود أداء . والحقيقة أنها تنقل الى المشاهدين ما تشعر به الشخصية فى لحظة معينة ، ومبلغ شدة احساساتها . ولكنها لا تحمل اليهم أى اقتناع حقيقى . ونتيجة لذلك لا تستطيع أن تثير فى المشاهدين أية استجابة عاطفية قوية . وبينما من الجلى أن هذا النمط من التمثيل صورة محسنة من تمثيل الهواة الزائد ، فإنه يترك الكثير مما يرغب فيه .

التمثيل التمثيلى : Representational acting

مارس هذا النمط من التمثيل ولا يزال يمارسه بعض من أشهر ممثلى المسرح الحديث ، أمثال : بول مونى ، وكاثارين كورنيل ، وتشارلز لوتون ، كما مارسه كثير من مشاهير ممثلى الماضى الحديث ، أمثال : أدوين بوث وتوماسو سالفينى ، وجورج أربليس ، وبالطبع يصل هذا النوع من التمثيل ، فى أوج صورته ، الى الفن الاصيل . فمثلا ، كاد يذهب بول مونى وتشارلز لوتون الى مدى بعيد لمقدور البشر فى الوصول بالشخصيات التى يمثلونها الى

حد الكمال ولم يدخروا مالا ولا جهدا فى الحصول على الحركات العاطفية الصحيحة والانفعالات الكاملة والعمل التمثيلى الفخيم الأداء - أى بعض التفاصيل التى ترفع تمثيلهم من درجة المتأثر وتجعله بحق فريدا .

يتطلب التمثيل التمثيلى تكريسا عظيما ، لأنه يحتاج الى ادق دراسة للشخصية وتقييم كل جزء من الدافع ، والبحث عن كل دقيقة بسيطة من دقائق الاحساسات اذا أريد له النجاح . وعندما ينكب الممثل على دراسة دوره ، فانه يبرز مفاهيم الشخصية تدريجيا ، وبعد ذلك ، عندما يضع هذه المفاهيم فى ذهنه ، يبدأ فى تنسيق القطع والأجزاء وتركيبها حتى تكاد تصل بالشخصية الى الحياة وتضعها فى حيز الوجود ، ثم ينتقى بعضا قليلا من الحركات العاطفية المعبرة ، وربما كانت هذه مثل : الطريقة الشخصية التى يسير بها الفرد ، أو طريقة غير عادية فى النطق بكلمات معينة ، أو طريقة خاصة لأداء بعض الأعمال العادية مثل طريقة اشعال سيجارة أو ارتداء المعطف . وبينما هو ينقب عميقا فى الدور ، تبدأ الشخصية ببطء فى تقمص الحياة اذ يقود أحد التفاصيل الى تفاصيل أخرى . فيقود قفاز من جلد الشاموا الرمادى اللون الى عصا ذات مقبض فضى ، وتقود هذه العصا الى عباءة للسهر ، وتقود العباءة الى مونوكل ، ويقود المونوكل الى لثغة بسيطة فى النطق ، وتقود اللثغة الى تعديل مشية الشخصية ، وهكذا دواليك .

وأبان فترة البناء هذه ، يتعمق الممثل فى الشخصية . فيجعله الاحساس الحقيقى يعتاد العواطف الخاصة بالشخصية . فيدرك انه اذا كان يأمل فى انتاج صورة دقيقة ومؤثرة ، فيجب ألا يبقى خارج الشخصية كمفترج . بل يتحتم عليه أن يدخل فى الشخصية ويحس بما تحس به ، ويحب عندما تحب الشخصية ، ويضحك عندما تضحك ويبكى عندما تبكى . بهذه الطريقة وحدها يستطيع بناء الشخصية التى ينتظر أن تؤثر على الجمهور .

وبمجرد أن يتم بناء الشخصية ، وبمجرد أن تتكامل الصورة ، يتراجع الممثل التمثيلى فيفضل نفسه عنها عاطفيا . اذ انتهى دوره فى العمل التكوينى . انتهى دوره كفنان مبتكر . ومنذ تلك النقطة ، كلما طلب منه تمثيل ذلك الدور ، مديه الى صورته كما لو كانت ثوبا معلقا على مشجب ، فيأخذها ويتقمصها ثم يحملها الى المنصة حيث يعرضها بجميع تفاصيلها

الماجدة على المشاهدين المعجبين .. ما زالت الصورة جميلة ومصممة تصميمًا فاخرًا وتبدى الدليل على تكوينها بيد فنان حقيقي . قد تعلق مثل الصورة التي كونها سالفينى العظيم لعطيل ، أو الصورة التي بناها ادوين بوث لها ملية ، تعلق على أعمال معاصريه . غير أنه ما عاد وجود للاحساس الذى بذل فى تكوينها . لقد ضاع الحماس الذى أضاع عملية الابتكار .

هذه هى الصورة الرئيسية فى التمثيل التمثيلى . وبمجرد أن يخبو الحماس الذى أضفى الحياة على الصورة ، فقد يشعر المشاهدون بأنه ، على الرغم من روعة ما يشاهدونه ، فإنه يفتقر الى أحد المكونات الرئيسية غير المعروفة . وبدلاً من الاحساس بطوقان العاطفة الحقيقية من خلال الأنوار ، فأنهم يشاهدون تمثيلاً للعاطفة ، جيداً جداً وبالغ الدقة . ومهما يصل مبلغ إعجابهم بالمهارة والابتكارية الداخلتين فى مفهوم الصورة ونموها ، فإن تأثيرهم يصير أقل عمقا مما يجب أن تكون عليه بذلك العرض .

Living the part

المعيشة فى الدور

هذا هو النمط الخامس والأخير للتمثيل ، ويتضمن كل شيء يضيفه الممثل التمثيلى ذو الضمير الحى ، على الدور - التكوين ، والفهم ، وحسن السبك - علاوة على مكون اضافى واحد ، هو الاحساس الحقيقى فى كل مرة يمثل فيها الدور . فالممثل الذى يعيش فى الدور ، يكرس نفس العناية والدراسة الفائتقتين لتكوين الدور . ولكنه ، بالإضافة الى ذلك ، يشعر حقيقة بنفس النوع من العاطفة ، الذى تشعر به الشخصية التى يمثلها فى كل مرة يقوم فيها بذلك الدور . فإذا أحست الشخصية بالغضب أو الحزن أو الخيلاء أو الارتياح أو الخوف ، فإن الممثل نفسه ، يشعر هو أيضاً بنفس العاطفة ، وبالطبع ، بنفس الشدة تقريباً . وبطبيعة الحال ، لا يشعر الممثل بنفس العاطفة بالضبط ، التى تشعر بها الشخصية ، ولكنه يشعر بعاطفة مشابهة لها جداً ، استمدتها من خبرته ، ويحس بها بأمانة وإخلاص . وبالاختصار ، يعيد الممثل خلق الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة فى كل مرة يظهر على المنصة . ويعمل هذا ، يستطيع أن ينقل الى المشاهدين احساساً عالياً بالحقيقة احساساً أعمق بالاعتناق - وبذا يستطيع أن يثير فيهم استجابة عاطفية أقوى مما يمكن عن طريق مجرد تمثيل عواطف تلك الشخصية .

هذا النمط ، تبعاً لستانيسلافسكى ، هو النمط النموذجى للتمثيل - النمط الذى يجب على جميع الممثلين أن يحاولوا الوصول إليه * وبالطبع ، يقرر أن بضعة قليلة من الممثلين - فيما عدا الياثورا ديوز ، أو لورانس أوليفيه ، أو اللينس - لن ينجحوا أبداً نجاحاً كاملاً فى الوصول إلى هدفهم * فالنتائج النهائية تقع ، عادة ، قبل ما يصبون إليه بقليل * ولذا ، سيظل أغلب التمثيل خليطاً من عدة أنماط * وقد يحظى هواة الرتب ، فى بعض المناسبات ، بلحظات إيجاء ، فيشعرون فجأة بنفس العاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يمثلونها فينجحون فى نقلها إلى المتفرجين * وفى بعض المناسبات قد يختار الممثل الألى بخبرته ، من جعبة انطباعاته ما يراه مناسباً ، ثم يبتعد بما اختاره ، ويبدأ فعلاً يشعر بالعاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يمثلها * وفى بعض المناسبات ، أيضاً ، قد يجبر الممثل الاستغلال دوراً حيث يكون استغلال وجهه أو شخصيته صحيحاً بالضبط ، فيقتصر تماماً الشخصية التى يمثلها ، ويقوم بعرض فعال بصورة مدهشة * كما أنه فى بعض المناسبات أيضاً ، قد ينحى الممثل التمثيل لانتباعات أقل منه حقيقة * وكذلك الممثل الذى يعيش فى الدور ، قد يغريه رتين صوته هو نفسه ، أو يكتشف أن صورته بالغة الجمال فى حلة رسمية * وقد يخضع إلى ذلك الاغراء بأن يستغل صوته ، أو الحلة الرسمية ، لأسباب خاصة به بدلاً من أسباب تتعلق بالشخصية التى يقوم بتمثيلها * والهدف هو الأمر الهام الذى يجب على الممثل أن يضعه دائماً نصب عينيه - الهدف الأسمى ، الذى يبذل جهده فى تمثيله بصدق قدر الامكان ، عن طريق صوته وجسمه ، ليس فقط المظهر الخارجى للشخصية وأفعالها الخارجية ، ولكن العواطف الداخلية التى تكون الدافع ، وتحقق هذه الأفعال . ولكى يساعد ستانيسلافسكى ، الممثل الذى يجاهد بحق فى الحصول على الأمانة والإخلاص فى تمثيله ، وضع كتابين ، هما : « ممثل يستعد An Actor Prepares » و « بناء الشخصية Building a character » . يهتم هذان الكتابان ، بنوع خاص ، بشرح الحرفية اللازمة للحصول على الكفاءة فى نمط « المعيشة فى الدور » من أنماط التمثيل . ومنذ أن نُشر هذان الكتابان ، عرفت الحرفيات التى قديماها * عرفت فى جميع أنحاء العالم بأنها « الطريقة » أو « طريقة التمثيل » .

ومما يؤسف له ، أنه بينما كانت « الطريقة » بسيطة نسبياً فى مفهومها ، وواضحة فى شرحها ، فإنها بدلاً من تقديرها وإتباعها ، أُسيء فهمها على

نطاق واسع، وأسيء تفسيرها . وقد مال بعض الممثلين الى سوء تقدير كمية العمل الواجب بذله فى وسائل تعبيرهم ، وهى اصواتهم واجسامهم وتقديرهم الذهني وخيالهم . فانساق البعض الى الاعتقاد بأن الشيء الوحيد الضرورى، هو أن يشعروا بعاطفة قوية ليس غير ، وبعد ذلك تنتقل هذه العاطفة تلقائيا الى المشاهد ، وأنه لا حاجة بهم الى المجهود المضمنى اللازم للحصول على المهارات الفنية للاتصال بالمتفرجين ، بل ما يلزم مجرد الاحساس بالدور ، ومابقى بعد ذلك يأتى من تلقاء نفسه . وبطبيعة الحال ، أدى سوء الفهم هذا الى قدر عظيم من حكة الجلد ، والتلعثم والتمتمة وحك الأرض بالأقدام والتعلمل وسيلان اللعاب من الفم ، وغير ذلك من الأمور التى حذر منها ستانيسلافسكى، والتى يراها معظم المتفرجين منافية للذوق .

ورغم ما لقيته هذه « الطريقة » من عنف على يد انصارها الهاتفين لها ، قريبا كان لها اثر أكثر نفعا ، على التمثيل الحديث من أية نظرية أخرى فى العصور الحديثة . فعلى الأقل ، أجبرت الممثلين على دراسة ونقد وظيفتهم فى المسرح كفنانين - أن يحاولوا اكتشاف سبب وجودهم على المنصة ، وماذا ينتظر منهم بالضبط ، وكيف يمكنهم القيام بمسئوليتهم على خير وجه .

تحليل الشخصية Analyzing the character

مهما تكن الطريقة التى يستعملها الممثل فى تمثيله - حتى ولو كان لا يعرف أية طريقة على الإطلاق - فهناك خطوات أساسية يجب عليه اتخاذها قبل التقديم لدوره . وأول خطوة أساسية هى أن يحلل الشخصية الموكول اليه تصويرها كي يرى أين موقفه المناسب فى المسرحية ، وماذا ينتظر منه أن يفعل نحو تحليلها . وقيل أن يفهم مركز شخصيته فى المسرحية ، يجب عليه، أولا وقبل كل شيء ، أن يفهم المسرحية نفسها .

فهم المسرحية Understanding the play

واهم سؤال يجب على الممثل أن يوجهه الى نفسه فيما يختص بالمسرحية هو : لماذا كتبت هذه المسرحية ؟ وأى هدف يحاول المؤلف الوصول اليه ؟ فلن يستطيع الممثل معرفة خطة المسرحية أو فكرتها ، أو عمودها الفكري - أى نغما يعمل على تماسكها وجمع كافة الأجزاء فى نقطة واحدة، لن يستطيع معرفة

ذلك الا اذا عرف السبب فى كتابة هذه المسرحية . ويمجد أن يعرف فكرتها،
يعلم الى أين تتجه المسرحية ، فيكتسب منظورا يمكنه من تقييم كل منظر
فردى ، ويقرر المقصود منه ، وموقعه المناسب فى خط العمل الاساسى .

وعلى سبيل المثال ، نأخذ مسرحية الأشباح للمؤلف ايسن . من الواضح
أن هذه المسرحية كتبت لغرض معين - للتحقيق فى بعض الآراء الاجتماعية
المعترف بها على نطاق واسع . وقد جرى العرف الأخلاقى فى تلك العصور ، بأن
من واجب الزوجة بمجرد أن يعقد زواجها المقدس أن تحترم وتقض هذا العقد،
وتظل مخلصه لزوجها فى مرضه وصحته حتى يفرق الموت بينهما مهما اقترب
زوجها من أخطاء ومهما أساء اليها . ولكن ايسن تساءل عن سلامة هذه
الفكرة . فاقترح أنه من الأفضل ، فى ظروف معينة ، أن تفصم عرى الزواج
عندما يتضح أن الحب والاحترام اللذين عقدا على أساسهما الزواج ، لا وجود
لهما . فقرر أنه من الخطر الجسيم للمرأة وأنها مما يعود على المجتمع بالضرر،
أن تبني المرأة حياتها على وعد كاذب - أن تدعى بأن زوجها ما زال قائما حيا
وصحيحا ، بينما الواقع أن هذا الزواج ميت . وأخيرا ، حذر ايسن من أنه
من المحتمل أن تتدخل الحقيقة فتهدم أى صرح حاولت هذه المرأة تشييده على
هذا الأساس غير الثابت . وبعبارة أخرى ، يمكن تلخيص فكرة تلك المسرحية
كالاتى : لا تبني حياتك على كذبة قد لا تتوقعها فى أغلب الأحوال .

وقبل أن تحاول ممثلة القيام بدور مسز الفنج ، من الجلى أنه يجب
عليها أن تفهم ماذا دار فى عقل ايسن عندما كتب تلك المسرحية - أى هدف
كان يحاول الوصول اليه . عندئذ فقط ، يمكنها الحصول على المنظور الذى
يمكنها من رؤية السبب فى وضع كل منظر فردى وماذا توقع منه أن يحقق .
ولن تستطيع السير فى خط العمل المؤدى الى تحليل المسرحية الا بعد أن تفهم
فكرة المسرحية .

وكذلك الحال مع الممثل القائم بدور الراعى ماندرز أو بدور أوزوالد
أو أية شخصية أخرى فى المسرحية ، من الضروري له نفس هذا النوع من
الفهم .

فهم الشخصية : Understanding The Character

لن يستطيع الممثل البسء فى رؤية موقف الشخصية التى يمثلها من

التكوين المعقد the complex structure للمسرحية ، الا بعد أن يفهم المسرحية نفسها • فكل شخصية فى المسرحية غرض معين ضمنه المؤلف المسرحية لسبب درامى • وعلى الممثل أن يكتشف غرض الشخصية التى يمثلها - لماذا وضع فى المسرحية ، وما ينتظر منه أن يسهم به فى العمل التمثيلى ، وكيف يؤثر فى التحليل • هذه هى نقطة البداية التى يشرع عندها الممثل فى أن يعمل كفنان •

ففى مسرحية « الأشياء » ، مثلا ، نرى أن الشخصية الرئيسية التى تدور حولها المسرحية هى مسز الفنج • فهى التى اتخذت القرار المشؤم الذى جلب المصائب ، والذى انتهى بتدمير حياتها وحياة ابنها • فعندما اكتشفت وهى ما زالت عروسا صغيرة السن ، أنها تزوجت رجلا داعرا مطبوعا على الفسق ، كان من الواجب أن تهجره كما أوحى إليها كل غرائزها ، ولكنها بدلا من ذلك ، سمحت لنفسها بأن تخضع لكل ما جرى عليه العرف الأخلاقى فى ذلك الوقت ، والخوف من الرأى العام ، فبقيت مع زوجها • وحاولت جهدها أن تنتفع من الزواج ما وسعها أن تنتفع • وبعد موت زوجها بفترة طويلة ، كان عليها أن تدفع ثمنها غاليا ، جزاء طاعتها ، وهو حياة ابنها المريض ، وتحطيم جميع آمالها •

أو لننظر الراعى ماندرز ، الذى يمثل الأخلاق التى جرى عليها العرف وقتذاك • لقد استخدمه إيسين ، ليمثل القوى التى دفعت هيلين أرفنج على أن تعود الى زوجها عندما أوحى إليها جميع غرائزها بأنه من الخير لها أن تهجره • وبالطبع ، هو كذلك جزء من الدراما • أحس بجاذب قوى نحو مسز الفنج الشابة ، وما كان ليود شيئا أفضل من أن ينقذها من زوجها المنحل • ورغم هذا ، فإن احساس القوى بالتمسك بالواجب - وإخلاقه المتشبثة بالعرف - منعه من ذلك • وهنا يقع صراع الشخصية ومآساتها • فاكشف أخيرا ، أنه بتفضيله الواجب على غرائزه الطبيعية ، كان أداة فى انزال العقاب الصارم على المرأة التى أحبها ، ونتج عن ذلك ، أن تحطم عمل الخير الذى كرس له قدرا كبيرا من الوقت والجهود •

عندما يتناول الممثل أو الممثلة أية شخصية من هاتين ، من الضرورى

له أن يفهم بوضوح ويفهم كامل ، ما فعلته الشخصية ، ولماذا فعلته . يجب على الممثل أن يفهم مبلغ قوة الإرادة المطلوبة من الراعى الشاب ماندرز ، وإي اعتصار ومعاناه ، كى يرسل هيلين أرفنج ثانية الى زوجها . وإي اعتصار لابد أن عانته نفسه ، كى يرسل هيلين أرفنج ثانية الى زوجها . ويجب أن يفهم أيضا عن رضى وطيب خاطر رأى ماندرز أخيرا قراره بالتضحية هيلين أرفنج الشابة ، التى ربيت على الرقة والرفاهية ، عندما اكتشفت أن الرجل الذى تزوجته فاسق عنيد ، ويجب أن تفهم أيضا الأثر المميت للحياة يوما بعد يوم مع رجل صار لزاما عليها أن تحتقره - النضال المستميت من أجل الخلاص ، عن طريق العمل ، والمحاولة الفاشلة للحياة من أجل ابنها حياة عذاب شاقة . كما يجب أيضا أن تدرك الآثار التى يمكن أن تتركها هذه الأمور فى نفس امرأة . وبمعنى آخر ، يجب أن تفهم الأهداف الأساسية للمرأة وما تؤمن به ، وتدرك كذلك الجروح العميقة التى أصابت كرامتها ، إذا كانت تأمل فى أن تمثل الصورة الدقيقة لتلك المرأة أمام المشاهدين .

غير أنه لا يكفى أن يفهم الممثل الوظيفة التى تقوم بها شخصيته فى المسرحية ككل ، بل يجب أن يعرف الوظيفة التى تقوم بها فى كل منظر على حدة . فكل منظر فى المسرحية ، ككل ممثل ، يقوم بغرض درامى معين . فهو ينقل المعلومات ، أو يكون الحالة ، أو يظهر الشخصية ، أو يبين العلاقات بين الشخصيات ، أو يقدم العمل التمثيلى . وفى بعض الأحيان ، يقدم بعدة أغراض فى وقت واحد . فينتظر منه أن يقوم بعمل معين مجدداً . على الممثل أن يسأل نفسه : لماذا وضعت فى هذا المنظر ؟ ماذا ينتظر منى أن أعمل ؟ ماذا ينتظر منى أن أسهم فى تكوين المنظر ؟ وما هو العمل الذى سأقوم بتمثيله ؟

Action

تكوين القصة

لا شك فى أن تكوين القصة هو مفتاح المسرحية . فإذا استطاع الممثل أن يفكر فى دوره فى منظر على أنه يقوم بتكوين القصة ، اذن لأدرك أنه يتحتم أن يكون له هدف - ينتظر منه أن يعمل شيئاً . سيكون له هدف . سيكون تمثيله حراكياً dynamic لا ساكناً static ، سيقوم بتمثيل فعل .

ولنأخذ مثلاً ، منظر المواجهة ، الواقع قرب نهاية الفصل الأول من

مسرحية « الأشباح » فيطلب فيها من مسز الفنج والراعى ماندرز ، فى هذا المنظر ، أن يعيدا فحص أعمالهما خلال الثلاثين سنة الماضية على ضوء التطورات الأخيرة . فيحاول الراعى ماندرز أن يبين أعماله ، فى ذلك الوقت ، على أساس أن كل شيء سار على خير ما يرام . ومن الواضح أن أسرة الفنج ازدهرت . صار الكابتن الفنج ، قبل موته ، عضوا قويا سامى المنزل فى المجتمع ، كما عاد ابن مسز الفنج الى البيت ليواسى أمه فى سنوات حياتها الأخيرة . وكانت مسز الفنج على استعداد تام ، لأن تترك الراعى يتماهى فى جهله ، الى أن اتهمها بأنها أهملت فى تربية ابنها ، وعندئذ قررت أن ترفع الحجاب عن عينيه ، فتظهر له النتائج الحقيقية لأعماله السابقة ، والألم الممض الذى عانته ، والخداع الذى اضطرت الى ممارسته كى تتقذ سمعة زوجها ، والخوف المستمر الذى كانت تشعر به من أن يصير سلوك زوجها الداعر ، فضيحة عامة أمام الشعب ، ومحاولاتها المستميتة فى أن تمنع ابنها من معرفة حقيقة أخلاق أبيه .

وهكذا يبدأ ماندرز فى اقناع مسز الفنج ، أنه قام بالعمل الصحيح ويشرف وبأمانة أو ينتهى أخيرا ، بأن يحاول جاهدا ، أن يتحاشى مواجهة حقيقة ، تظهر أن ما عمله كان ضد ما يجب ، وربما كان مخلا بالشرف . فتسرع مسز الفنج فى محاولة السيطرة على صبرها تجاه محاولة ذلك الرجل تبرير ما عمله . ولكن عندما اتهمت بالتقصير فى تربية ابنها ، قررت أن تظهر القصة كلها ، وتلحق به النتائج المخزية لأعماله «الشريفة» يتبع كل ممثل خط عمل واضح يؤدى مباشرة الى هدف المنظر objective of the scene والايحاء التسام بالموقف الدرامى كما هو موجود فى هذه المرحلة من المسرحية .

أذن ، فعند تحليل الشخصية ، يتحتم على الممثل أن يضع فى ذهنه باستمرار حقائق أساسية معينة . قائلا يجب أن يتذكر أن لكل مسرحية مفهومها أساسيا أو فكرة أساسية ، أو عمودا فقريا ، ليس هو فقط السبب فى تأليفها ، بل ويعمل على تماسكها . (كتب شو مسرحية « الأسلحة والانسان » ليوضح سخافة الحرب ، كما كتب ايوجين أونيل مسرحية « جاء بائع الثلج » ، ليبين أنه يجب أن يكون للمرء أوهاام لكى يستطيع أن يعيش) وثانيا : يجب أن يعلم أن كل ممثل وضع فى المسرحية لغرض محدد - ليسهم بشئ محدد ، كبيرا كان أو صغيرا ، لتكوين القصة ونموها وتحليلها . وثالثا : يجب أن يضع فى ذهنه أن كل ممثل مسئول أن يكتشف ، ليس

فقط السبب فى وضع الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، فى المسرحية ، بل وأيضاً ، ماذا ينتظر أن تقوم به تلك الشخصية من عمل إيجابى نوعى ، فى منظر تظهر فيه . ويمجرد أن يفهم الممثل وظيفته فى كل منظر ، فإنه يبدأ فى فهم علاقاته مع مختلف الشخصيات . فببداً يرى موقفه فى شكل المسرحية ككل ، وكيف يسهم فى التحليل الأخير لتكوين القصة .

Constructing the character

تكوين الشخصية

بعد أن يعرف الممثل سبب وضعه فى المسرحية وماذا ينتظر منه فى كل منظر فردى ، يمكنه أن يشرع فى تكوين شخصية تقى بما يطلب منه . يهتم الممثل عند تكوين الشخصية « بخارجيات » "externals" ، و « داخليات » "internals" ، الدور . أى أنه لا يهتم فقط بمنظر الشخصية ومشيتها وكلامها وهندامها بل وكذلك بكيفية تفكيرها وشعورها وانفعالاتها - ما تحبه وما تكرهه وما تعجب به وما تستقبحه .

يجب أن يكون لكل شيء يفعله الممثل على المنصة معنى داخلى كما يجب أن يكون تعبيراً لشيء يعمل فى داخل الشخصية . ليس التمثيل خالياً من الهدف إطلاقاً ، وإنما يجب دائماً أن يكون له غرض ، كما يجب أن يكون له مغزى . إذن ، فوظيفة المخرج هى أولاً أن يكتشف ماذا يحدث فى داخل الشخصية فى أية لحظة بعينها . ثم إيجاد وسيلة واضحة وموجزة وممتعة لنقل احساساته الى المشاهدين . وبعبارة أخرى ، ليس التمثيل مجرد تكرار للسطور وللعمل التمثيلى والحركة المذكورة فى السيناريو أو التى صممت باشتراك المخرج ، وإنما هو يعيد فى ذهن الممثل الحياة الداخلية النشطة للشخصية كما وصفها المؤلف ، ثم يستخدم السطور والعمل الدرامى للدور ليعبر عن هذه الحياة الداخلية .

Discovering Internal Qualities

اكتشاف الصفات الداخلية

لكى يصل الممثل الى داخل الشخصية ليكتشف كيف تفكر هذه الشخصية ويحسها ، وماذا تحب وماذا تكره ، وماذا يكون انفعالها أمام ظروف معينة فى المسرحية ، يجب عليه أن ينمى فى نفسه ويمارس قدرات بشرية معينة قد يعتادها أو لا يعتادها فى حياته اليومية العادية . وبمجرد

أن تتغلغل هذه القدرات فى نفسه ، تساعده على النفاذ الى الحياة الداخلية للشخصية .

الملاحظة Observation

الملاحظة من اعظم وسائل الممثل قيمة . ولكى يفيد منها الممثل ، يجب أن تكون أكثر من مجرد رؤية ما يدور حوالیه يجب أن يدرك الممثل كل ما يجرى حوله فى بيئته بكل حواسه . كما يجب عليه البحث والتنقيب بدقة وامعان فى الكتب والسينما والتليفزيون ، وغيرهما من وسائل الاعلام ، عما يجرى فى العالم الواسع - فى نواحي السياسة ، والاقتصاد ، والتغيرات الاجتماعية ، والفنون والعلوم والأدب . وبمعنى آخر ، يجب أن يكون الممثل جامع خبرة واحساسات جم النشاط . يجب أن يكون دائم اليقظة للالام بكل ما هو جديد فى الأفكار والخطط والتطورات . فاذا ماركب الأوتوبيس ، وجب عليه أن يفتح أذنيه لحديث الأم الجالسة فى المقعد المجاور لمقعه ، تلك التى تشكو لصديقه لها من أن زوجة ابنها الجديدة لا تاتى لزيارتها ، لأنها لا تطيق رائحة البصل الموجودة فى البهر ، اذ تقول : « ماذا يطلب منى أن أفعل ؟ هل أمر الجيران بأن يكفوا عن طبخ البصل ، كى تاتى زوجة ابنى لتزورنى ؟ » وعندما يسير فى الطريق ، يجب أن يلاحظ الاختلاف العظيم والشاسع فى طرق خطوات الناس - تلك . تلك . تلك . تلك للمسكرتير المشغول ، الزاهب فى مأمورية ، وتباطؤ وتلكؤ الفتيات الصغيرات وهن متجهات لشراء ما يلزمهن ، والسير الوثيد للسائح فى أول رحلة له الى مدينة كبيرة .

ويجب على الممثل ألا يقبل المظهر السطحى والخارجى للأشياء . ينبغي أن تكون نظرفته أعمق باستمرار ، فيفحص بدقة ، ويقارن بين ما يرى وما يسمع وما يشم ، وبين ما حفظه فى ذاكرته ويعرف ما يشعر به الشخص أو يفكر ، فيما يقوله أو يفعله . يجب أن يكون هدفه أن يلاحظ ويسجل كافة التفاصيل بغاية الدقة وبعمق قدر المستطاع ، حتى ترسخ وتغلغل فى ذاكرته عميقة كاملة قدر الامكان .

الذاكرة Memory

يجب أن يخزن كل ملاحظات الممثل ، فى ذاكرته ، من ثروة المدركات

الحسية والذهنية والعاطفية ، حتى يستطيع أن يسحب منه ما يحتاج اليه في محاولته تكوين شخصية حية • وكلما كثر المخزون من المعلومات والاحساسات القابلة للاستعمال ، زادت فرصة الممثل في العثور على ما يحتاج اليه لأى دور معين ، وبذا يتسع مدى الأدوار التى يمكنه تمثيلها •

انن ، فالملاحظة والذاكرة وثيقتا الصلة • يجب تنميتها معا • فكلما كانت الملاحظة أعمق وأشد زادت قوة الانطباع الذى تحدثه فى الذاكرة ، وبالتالي تبقى تحت الطلب مدة أطول ، وتصير أسهل تلبية لاستدعاء الممثل لها عندما يحتاج اليها •

تخزن المشاهدات فى الذاكرة ، فى ثلاث صور متباينة ، تبعاً لطريقة رؤيتها وتكوينها • فأولاً ، هناك المدركات الحسية البحتة : كيف ينظر الى الشيء ، أو يلمس ، أو يذاق - كلون شجرة ، وملمس صيدرية من الصوف ، ومذاق البرقوق • ثم هناك المدركات الذهنية : كيف يقارن أى شئ أو شخص أو حادث بما يشبهه • وأخيراً ، هناك المدركات العاطفية : كيف تؤثر المدركات على الناظر ، عاطفياً ، وماذا يتذكر منها • أى الصور السارة أو الصور غير السارة ، وكيف تؤثر على سرعة النبض أو على ضخ الأدرينالين فى تيار الدم •

كل صورة من صور المشاهدات المخزونة ذات فائدة للممثل فى تكوين شخصية حية ، ومع ذلك ، فتلك المشاهدات التى رؤيت عاطفياً وخزنت فى الذاكرة العاطفية ، ربما كانت أكثر فائدة • فيجب على الممثل أن يرجع الى ذاكرته العاطفية للبحث عن مشاهدة أحدثت فيه عاطفة تشبه العاطفة التى تحتسبها شخصيته فى المسرحية • فمثلاً ، أحس بعض منّا بالرعب من مواجهة فرقة اطلاق النار • غير أن معظمنا أحس بالرعب من مواجهة مواقف أخرى ، مثل : الذهاب الى غابة فى ليلة حالكة الظلام للبحث عن خيوان مفقود ، أو النهوض لالقاء أول خطبة فى حملة سياسية ، أو الاستعداد للغطس فى ماء بحيرة جبلية باردة • كل هذه أمور خفنا فعلها ، وقد اختزن فى ذاكرتنا ذلك الرعب الذى شعرنا به ، وبوسعنا أن نستعمله ليساعدنا فى اظهار صورة الشخصية التى على وشك أن تواجه فريق اطلاق النار •

المخيلة Imagination

المخيلة ، ببساطة ، هى القدرة على استعمال أجزاء المشاهدات أو العواطف التى خزنها الانسان فى ذاكرته ليظهر نفسه فى موقف جديد أو موقف غير مألوف . والحقيقة هى أن المخيلة موهبة لاستخدام المكونات الموجودة تحت تصرفنا رغم عدم ترتيبها ، للقيام بعمل يستحيل انجازها بدونها .

اذن ، فالمخيلة مساعد للممثل لا يمكن الاستغناء عنه . فبوسع الممثل ، باستخدام المخيلة ، أن يوسع مدى الرؤية عنده ، ويضيق التركيز لديه : أى يمكنه أن يرى من الحياة أكثر ، ويستطيع رؤية ذلك بصورة أوضح . وكلما استخدم الممثل مخيلته صارت أعظم مرونة وأكثر حدة ، وصار هو أفضل قدرة على تجديد مختلف أجزاء المشاهدات ، وتساوده المخيلة الفضلى فى عمله لفهم وبناء وتمثيل أية شخصية .

غير أن المخيلة لا تستطيع العمل وحدها . لابد لها من ثروة من المشاهدات تغذيها . فالأطفال الذين كثيرا ما يقال عنهم ، أن لديهم مخيلة غير محدودة ، هم فى الحقيقة ذوو مخيلة محدودة جدا ، إذ أن مشاهداتهم نفسها محدودة جدا . وهم ، ببساطة ، يستخدمون ما لديهم من مشاهدات بحماس أكثر ونشاط أقوى مما لدى الشخص المتوسط من البالغين - مع شيء من التمتع - وبذا يبدو أن لديهم قوات تخيل أكثر مما لديهم بالفعل .

وإذا أراد ممثل أن ينمى لديه مخيلة قوية نشيطة ، لزمه أن ينمى أولا ذاكرة حافلة بالمخزون من المشاهدات - ذاكرة غنية بجميع أنواع المشاهدات الحسية والذهنية والمسايقية . وبمجرد أن يصبح لديه بنك ذاكرة غنى بالمتنوعات ، يمكنه استخدام مخيلته فى القيام بتمثيل مدى أوسع وأوسع من الشخصيات أو المواقف .

التركيز Concentration

ولكى يقيد الممثل من أية موهبة من المواهب السابق ذكرها ، يجب عليه أن ينمى لديه موهبة أخرى - هى موهبة التركيز . والتركيز ،

ببساطة ، هو القدرة على توجيه كل انتباه المرء الى موضوع معين ، أو الى فكرة معينة ، أو شخص بعينه ، أو عمل معين ، مع استبعاد كل شيء آخر .
فعندما يثنى الطفل بيتا من قطع البلاستيك أو نحوه ، فانه يركز كل انتباهه على البيت . وعندما يذهب المتفرجون الى مسرح ، فانهم يركزون كل انتباههم على المسرحية . والواقع انه طالما تشغلهم المسرحية ، فانهم يمتنعون بشدة عن السماح لأفكارهم بأن تشرذ أو تتجه الى أى شيء آخر يشغل انتباههم بعيدا عن المسرحية .

يجب على الممثل أن يتعلم كيف يكرس انتباهه غير المنحرف ، الى أى شيء يقوم به ، سواء فوق المنصة أو خارجها . ولكى يلاحظ الممثل بمعنى ودقة ، يلزم أن يكون قادرا على التركيز تماما على الشيء أو الشخص أو الحادث الذى يشاهده . وبهذه الطريقة وحدها ، يتطبع موضوع ملاحظته فى ذاكرته عميقا راسخا ، كما ينبغي أن يتطبع . وكذلك ، لكى يستدعى الممثل من ذاكرته ما يحتاج اليه ، عليه أن يركز على ذلك الشيء وحده سو هو العاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، أو الموقف الدرامى الذى يجد نفسه فيه . وبغير القدرة على التركيز ، لا تعمل مخيلة الممثل الا على فترات متقطعة وبغير اهتمام ، مهما تكن ذاكرته غنية بمخزون طيب .

التركيز هو المهبة النشطة التى تزيد فى فعالية كافة المواهب الأخرى ، إذ تعد الممثل بميزات معينة غير مباشرة عظيمة القيمة له . فمثلا ، اذا حصر الممثل تركيزه على ما يحدث فوق المنصة ، فلن يعرف ما يحدث عند المشاهدين ، والواقع انه يعرف تماما أن المشاهدين موجودون ، ونتيجة لذلك يجد من الأسهل له أن يرتضى فيفقد وعيه المانع للتقائى . ومن أعظم الطرق المؤكدة لتجنب الخوف من المنصة stage fright ، أن يركز الممثل بامعان على ما يقوم بفعله على المنصة ، فلا يجد وقتا للتفكير فى الكيفية التى ينظر بها المتفرجون الى جهوده .

ولد بعض الناس وهم مطبوعون على التركيز . فبوسعهم أن يركزوا على كتاب يقرؤونه حتى ولو كان ذلك وسط ضوضاء وشغب . وآخرون بحاجة الى تنمية القدرة على التركيز . وهذا يحتاج الى جهد من قوة الإرادة .

فيجب على الممثل أن ينمى فى نفسه عادة إبعاد كل شئ ، حتى ولو كان مشغولاً بعمل من الأعمال اليومية العادية كريط رباط الرقبة أو غسل الأطباق أو قراءة صحيفة • وبمجرد أن ينمى الممثل فى نفسه عادة التركيز على الأعمال الموجودة خارج المسرح ، يجد من السهل عليه نسبياً أن ينقل مهاراته الى عمله فوق المنصة • ومن المؤكد أن كل تحسين يستطيع تحقيقه فى التركيز ، لابد أن يزيد فى مهارته كممثل • سيجد من السهل عليه تحليل شخصية ، ومن السهل عليه تكوين شخصية ، ومن السهل عليه أن يمثل شخصية بمجرد أن يجد نفسه فوق المنصة أمام الجمهور •

خلق الخصائص الخارجية Creating External characteristics

ما أن ترسخ فى ذهن الممثل الخصائص الداخلية للشخصية التى يقوم بتمثيلها ، حتى يجد أن مهمة خلق الخصائص الخارجية أقل تعباً مما كان يتوقع • فإذا ما عرف الممثل كيف تنظر شخصيته الى نفسها ، وكيف تنظر الى العالم ، وكيف تشعر نحو غيرها من أشخاص المسرحية وأحداثها ، اكتشف أنه يعرف القليل جداً عن الشخصية التى يمثلها ، وربما عرف شيئاً عن ماضيها وثقافتها وطبقتها الاجتماعية وميولها وأخلاقها وقابليتها للاعتماد على غيرها وثباتها العاطفى • وبالطبع لكل هذه الأمور تأثير على هندام شخصيته ومشيتها وكلامها وحركاتها • وواجب الممثل عندئذ أن يعمل على أن يطابق منظر الشخصية وكلامها وسلوكها • أى الصورة الداخلية التى ينجح فى تكوينها ، ثم يعمل على أساس هذه الصورة التى كونها ؛ فيستطيع تمثيل أفكار الشخصية ومشاعرها ، وهو يواجه الظروف المتغيرة للمسرحية •

الجسم Body

أشرنا فى الأبواب السابقة الى أنه ليس لدى الممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه • فهو الفنان والوسيلة معا • وما يفكر فيه فى عقله ، ويصنعه بصوته وجسمه •

ونتيجة لذلك ، يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الامكان • كما يجب عليه أن يحافظ على سلامة جسمه من العيوب ومن

العادات المتهجئة ، سواء فى الوقفة أو فى المشية ، حتى يمكنه أن يضيف
اية تفاصيل لازمة للشخصية ، دون أن تنزع سوى التفاصيل غير المطلوبة .

عندما يقوم الممثل بإضفاء الصفات الخارجية على الشخصية ، فإنه
يحاول أن يروى أكثر ما يمكنه عن تلك الشخصية بمصطلحات بصرية بحتة ،
فيقدم رغباتها وآمالها ومفاهيمها وانتصاراتها وهزائمها . ويصوّر
العلاقات الشخصية والمواقف الدرامية . ويحاول باستمرار أن يظهر بشتى
الطرق الطبيعة الأساسية لتلك الشخصية التى يمثلها . فمثلاً : الرجل
الموسوس المريب . يميل الى أن يعشّ متسللاً خائفاً . أما الرجل الواثق من
نفسه ، فيتميل الى المشى بقوة ونشاط . وتميل المرأة الجميلة الى المشى منتصبه
القائمة فى رشاقة تظهر فى أبهى مظاهرها . وتميل المرأة المهزومة الى أن
تمشى بكتفين متهدلتين ، وروح تبدي الاعتذار . وبالطبع ، يعبر شتى الأفراد
عن كل هذه الأيوار بطرق متباينة نوعاً ما . فلن تمشى كل النساء المهزومات
بإكتاف متهدلة ، على الأقل ، عندما يمكن أن يكون هناك من يبصرهن . ولن
يبدى كل الرجال الواثقين من انفسهم ، الدليل على تلك الثقة بنفس الطريقة .
فيتترك للممثل أن يقرر ما ينتظر أن تبديه الشخصية المكلف بتمثيلها من طرق
فى مشيتها وأحوالها ، ثم يعبر عن هذه الأحوال بوضوح وببساطة ، قدر
المستطاع .

وبالطبع لدى الممثل أكثر مما يساعده به جسمه غير المزين ، لى
يصور الشخصية . فسيكون لديه ، علاوة على ذلك ، ماكياج makeup
لوجهه ، وملابس من نوع ما لبقيه جسمه . ومن الأهمية بمكان استعمال
الماكياج الصحيح المناسب ، والملابس الصحيحة المناسبة ، ليس فقط من أجل
فهم المشاهدين للشخصية ، بل وكذلك من أجل راحة الممثل ، ولإبتكاريته .
فمثلاً ، الثوب البالغ الجمال قد يضى على الممثل نظرة داخلية جديدة وغير
متوقعة ، نظرة الى داخل طبيعة الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، وبذا قد توجه
عقله الى مجموعة من الأفكار الجديدة تماماً توحى اليه بأن يغير طريقة
تحركه وتقترح عليه بقطع جديدة من العمل الدرامى . فالعطف ذو «التفصيل»
العتيق ، الذى قد يبدو لأول وهلة غير مناسب للشخصية ، يمكن ، بعد
الفحص عن كذب يوحى بإمكانيات عظيمة . فقد يوحى بإضافة ساعة
ذهبية كبيرة ذات سلسلة ذهبية ضخمة ، وقبعة حريرية متكررة ، وعصا

عتيقة الطراز ليتوكا عليها ويستطيع الممثل المبتكر استعمال كل هذه الأشياء لتكوين شخصية مناسبة بطريقة عجيبة .

تستمر الفواصل المسرحية the interplay بين الخصائص الخارجية والداخلية للشخصية طوال فترة التكوين والتنمية . . . يغذى كل شيء الآخر: فنظرة الرجل الداخلية الخاصة بمشاعره نحو حماته ، تنمخض عن طريقة جديدة لسلوكه فى حضرتها . وتغير طريقة السلوك الجديدة هذه قليلا من العلاقة بين الرجل وزوجته . ويتطلب تغير العلاقة تغيرا طفيفا فى قراءة السطور التى تخاطب بها الزوجة . ويتطلب تغير القراءة تغيير النغمة العاطفية للمنظر - وهكذا دواليك . فتكون النتيجة : أن الشخصية فى المسرحية ، لا تنمو ولا تتطور فى الفضاء اطلاقا ، بل تنمو وتتطور بالنسبة الى الشخصيات الأخرى الموجودة فى المسرحية نفسها . اذن ، فالخصائص الداخلية تستمر فى النمو والتغير ، وبناء على ذلك يجب أن تستمر الملامح الخارجية لتلك الشخصية فى التغير .

Voice

الصوت

ليست عملية النمو والتغير قاصرة على الجسم وحده ، بل تظهر فى الصوت أيضا . وقد شرحنا بالتفصيل ما ينتظر من الممثل نحو استعماله صوته لينقل الى المشاهدين المعنى الذى يقصده المؤلف ، ونواياه التى يرمى اليها . يجب أن يكون الممثل مسموعا ، كما يجب أن يكون مفهوما على كل من مستوى النص ومستوى ما وراء النص ، وأن يكون صوته سارا مبهجا ، أو على الأقل ممتعا لمن سيسمعه . وأهم ما يجب أن يهتم به الممثل عند تمثيل الخصائص الخارجية للشخصية ومشاعرها الداخلية هو اكتساب الوضوح على مستوى ما وراء النص .

الحقيقة أن نص المسرحية text ليس الا السيناريو وإن يتضح المعنى الكامل للمسرحية ولا روحها الا اذا مثلها الممثلون على النص . يذكر النص ما يقوله أشخاص المسرحية وما يفعلونه ، ولا يشير الى ما يشعرون به الا تلميحا . هذه هى التلميحات التى تكون ما وراء نص المسرحية . هنا الموضوع الذى ينفذ منه الممثل الى الصورة . وعليه أن

يكتشف ويملاً ما اضطر المؤلف الى تركه بسبب عدم ملاءمة الالفاظ . ويمكن اتمام بعض هذا الماء ، كما رأينا ، عن طريق المهارة فى استخدام الجسم - وذلك بواسطة التمثيل الصامت والحركات والعمل التمثيلى - ولكن معظمه يتم عن طريق الصوت .

ولكى يستخدم الممثل صوته ليحصل منه على اعظم اثر فى عملية توضيح ما وراء النص ، يجب أن يكون لديه أداة مرنة جيدة التمرن وعالية الاستجابة . كما يجب أن تكون هذه الأداة قادرة على أن تخرج فى الحال أى نوع من الأفكار ، أو أى فرق طفيف من المشاعر يطلبه عقله . وكما أن عازف الكمان فى فرقة موسيقية يعتمد على كمانه (ولا سيما كمان من صنع ستراديفاريوس) ليمده بكل من النغمة ولون الصوت ومرونته ، ليقوم بتمثيل باجانينى . كذلك الحال مع الممثل ، يجب أن يعتمد على صوته ليمده بأية نغمة أو نبرة يحتاج إليها تمثيل : هامليت ، أو طرطوف ، أو ولى لومان .

ولكى يحصل الممثل على الأداة المرنة ، الى اقصى حد من المرونة ، تلزم لادماده بمطالبات فنه . يجب أن يكون راغباً فى تكريس ساعات طويلة شاقة لتحسين كل من صوته وجسمه . وتتضمن قائمة الكتب المذكورة بأخر هذا الكتاب عدة تمارينات ملائمة لتحسين الصوت والجسم . هذا ، وأى مجهود يبذله الممثل فى تحسين نفسه ، لابد أن يأتى بفوائد ضخمة . لابد أن يزيد فى قدرة الممثل على القيام بأى عمل بالغ التعقيد ينتظر منه القيام به - أن يعبر بالضبط وبدقة عن الأفكار والعواطف البريئة للشخصية التى تعهد بتصويرها .

التعاون Communion

عندما يستخدم الممثل جسمه وصوته ليعبر عن مضمون الشخصية التى يمثلها ، عليه أن ينمى فى نفسه موهبة اضافية أخرى هى موهبة التعاون - اذا كان يأمل فى أن يكون فعالاً بحق . يشير التعاون الى التبادل الواقعى للعواطف بين اثنين من الممثلين يقومان معا بتمثيل منظر . وبغير التبادل الحقيقى للعواطف ، يغدو المنظر ميتاً وغير ممتع ، وربما لا ينتج عنه الا قليل من الاستجابة من المشاهدين ، أو ربما لا تنتج عنه أية استجابة على الاطلاق . فالتبادل الحقيقى للعواطف بين الممثلين ، يجعل المنظر حياً على الفور . سيدرك المشاهدون فى الحال

انهم يشاهدون تبادلا حقيقيا للعواطف ، فيستجيبون له بعواطفهم ، هم انفسهم . وبهذه الطريقة يوضع المشاهدون فى موقف مشاهدة أو سماع شيء لم تقصد به عيونهم وأذانهم ، وانما يخيل اليهم ان ما يحدث على المنصة انما يحدث لأول مرة - أى هو مكون من المكونات الأساسية لتماسك التمثيل المسرحى .

التعاون هو ما يشير اليه الممثل عندما يقول لمثل زميله فى منظر : « هيا ، أسرع ! اعطنيه » دعنا نمثل هذا المنظر بحق ! » . والتعاون عموما ، هو ما يشعر به المخرج عندما يقول : « هيا ، بسرعة ، هذا المنظر بطيء جدا ، يجب ان تسرعوا به أكثر من ذلك » . ولا يقصد المخرج بقوله : « ان تسرعوا به أكثر من ذلك » ، حجما أكثر ولا سرعة أزيد ، بل يقصد فى الحقيقة ، تبادلا اعظم ، فى العواطف ، بين الممثلين .

وعندما يتسلم الممثل دوره ، فانه ، فى الحقيقة ، لايد أن يبدأ عمله قبل وقت العرض بعدة سنوات ، أى انه يجب أن يبدأ فى الحال ، قدر الامكان ، بتدريب صوته وجسمه حتى تتمكن وسيلته فى التعبير من الاستجابة للمتطلبات البالغة التعقيد ، التى سيكلفها بها . كما عليه أن يتأهب لتدريب حواسه وذكريته ومخيلته وتركيزه ، كى يستطيع ان ينفذ الى الحياة الداخلية للشخصية التى يرغب فى تصويرها .

عندما يبدأ الممثل ، بالفعل ، العمل فى دور معين ، يجب عليه أولا ، ان يحلل المسرحية ليعرف السبب فى كتابتها ، وماذا تحاول أن تقول . وبمجرد ان يفهم فكرتها ، يحصل على المنظور الذى يبين له أين يليق بدوره فى المسرحية - أى ما ينتظر ان يعمل ، ليس فقط فى المسرحية ككل ، ولكن فى كل منظر فردى أيضا . تعطيه هذه المعرفة فهما جيدا للمعتقدات الأساسية لشخصيته ، ورغباتها ، واتجاهاتها العاطفية . وما ان يضع هذه الفكرة فى ذهنه حتى يبدأ فى بناء صورته .

سيكون كل شيء معدا لآلات عمله . فقد توحى الكلمة أو الجملة بحركة عاطفية . وتوحى الحركة العاطفية بدورها ، بتعديل ثوب . ويوحى تعديل الثوب ، بتغيير لطيف فى مشية الممثل . وقد يغير تعديل مشية الممثل علاقته بممثل آخر ، وهلم جرا . يجب على الممثل طيwal مدة

التكوين ، ونحوه ، أن يتذكر أن هناك فاصلا ، ويجب أن يكون هناك ذلك الفاصل المسرحي باستمرار ، بين الحياة الداخلية للشخصية ، وبين الوسائل الخارجية التي يستخدمها الممثل للتعبير عن تلك الحياة .

يجب تعديل الصورة المعروضة أخيرا على المشاهدين لتعديلها عدة مرات . غير أن التغييرات التي تعمل ، يجب أن تكون تغييرات واعية - أي تغييرات حدثت لسبب معين . ولا يجب أن يترك أى شيء للصدفة . فالفن نتيجة تخطيط ، وهو دائما واع وملئ بالأغراض .

يجب على الممثل ، أولا وقبل كل شيء ، أن يكون ذا غرض . لن يكون سلبيا ، بل هو ايجابى دائما ، يحاول باستمرار القيام بعمل . فهو يؤدي عملا تشيليا في كل منظر فردي ، يعمل لتحقيق هدف محدد - ليقنع شخصا ما ، أو ليحث شخصا ما ، أو ليثير شخصا ما ، أو ليحمي شخصا ما ، على اكتشاف شيء ما ، أو على إخفاء شيء ما . وزيادة على ذلك ، فإن له غرضا في المسرحية ككل ، وإن للشخصية التي يمثلها خط عمل يقود الى تحليل المسرحية . ويترك للممثل أن يكتشف أغراض شخصيته هذه ، ثم يعرضها على النظارة بطريقة ممتعة قدر الامكان .

ولكى يضع الممثل نفسه في الحالة الخلاقة المناسبة التي تسمح له بتأدية هذه الأعمال الصعبة التي أخذ على عاتقه القيام بها ، يجب عليه أن ينمى قوات تركيزه الى أقصى ما يمكن من التنمية . ينبغي أن يكون قادرا على إيقاف كل شيء ، ويطمس جميع المشاكل الشخصية ، ويتجاهل كل العاهات الجسدية .

ربما لخص ستانيسلافسكى هذا ، كما لخصه أى فرد آخر ، عندما قال: لا تذهب الى المسرح وقدماك ملوثتان بالطين ، بل اترك قاذوراتك وأحوالك خارجا . اكبح جماح مشاغلك الصغيرة ومنازعاتك البسيطة ومشاكلك الثقافية مع ملابسك الخارجية - كل ما يتلف حياتك ويبعد انتباهك عن فنك ، .

التمثيل مهنة مجزية ، تتطلب أى شيء يستطيع الممثل أن يأتي به إليها . فاذا كان يطمع في النجاح ، وجب عليه أن يكرس كل وقت ، وي بذل كل جهد

يتطلبه كل دور يتعهد بالقيام به . وكما هو الحال فى اى نشاط خلاق آخر، فان المكافاة والرضى اللذين يحصل عليهما الممثل من مهنته مجزيان عموما بما يتناسب مع الوقت والفكر والطاقة التى يرغب المرء فى بذلها . فكلما بذلت من مجهود كثير حصلت من هذا المجهود على رضى أكثر ، وزاد اقترابك لأن تصير قنانا .

الباب الثالث عشر

تصميم المناظر

جرت العادة على أن أول ما يراه المشاهد عند رفع الستار ، أو اضاءة الأنوار ، هو المناظر . إذن . فالمناظر هى مقدمة المسرحية للمشاهدين . ولا ندهش اذا عدل وقع هذه المناظر على المتفرجين ، الى حد ما على الأقل ، بما يروته أولا . سينتظر أفراد أولئك المتفرجين الى المناظر ويقولون : « ستكون هذه المسرحية كوميدية عن بعض سكان نيويورك المغرورين ! » أو « سنشاهد كوميدية عن أسرة رقيقة فى قرى الجنوب ! » أو « يا للعجب ! سيكون هذا الاخراج دراما ثقيلة ! » ومهما يكن الوقع على المشاهدين ، يجب أن يكون وقعا صحيحا ، والا قضى المثلون بقية المساء فى محاولة اصلاح الطابع الزائف الذى خلقته المناظر . كما سيجدون صعوبة فى تكوين ملامتهم ، هم انفسهم ، لتلك المناظر .

History of Scene Design

تاريخ تصميم المناظر

إذن ، فأول ما يطلب من المنظر هو أن يقدم للمسرحية خلفية مناسبة وملاثمة - خلفية تعكس موضع الأحداث وأسلوبها وعصرها . ولمئات السنين قبل عام ١٨٧٥ كان هذا هو كل ما ينتظر من المنظر . كان المطلوب من المنظر هو أن يكون مجرد خلفية « للالعاب النارية » التاريخية التى يقدمها الممثلون opera stars والكواكب الى نظارتهم ، وككواكب الأوبرا من الممثلين « قام » ادmond كين ، ووليم ماكريدى ، وادوين فوريس ، والكوكب الموقر ادوين بوث ، فى عدد من الأدوار ، قدموا للمشاهدين مسرحية « سيدات بوسطون المهتمات بالعلم وحده » فى أسبوع ما ، ثم بعدها مسرحية « نواب الأمة بمدينة نيويورك » وثالثا مسرحية « أعضاء جمعية أصدقاء فوكس بمدينة فيلادلفيا » - دون أن ينتفعوا ، فى أغلب الأحوال ، ببروفة واحدة مع زملائهم من هيئة التمثيل ، علاوة على أنهم مثلوا تلك المسرحيات أمام أية مناظر كانت هناك .

وفى عام ١٨٧٥ قام هار المانى موهوب ، هو دوق ساكس مينينجين مع

لقرنته المسرحية الخاصة وقدموا لبرلين فكرة جديدة تماما ، عن الاخراج المسرحى - كانت فكرة الدوق ، أن يسهم كل عنصر من عناصر الاخراج بدور مناسب وهام ، على شرط الا يزيد أسهام أحد العناصر عما يسهم به غيره . يجب أن تكون جميع العناصر متكاملة فى « نسيج عدم التفوق » ليحدث فى النظارة طائعا موحدا واحدا .

كان لهذه الفكرة ، التى كاد الا يسمع بها أحد فى ذلك الوقت ، وقع هائل على المسرح الأوروبى ، واذ بدأت ثورة ، وقبل أن تنتهى هذه الثورة ، اكتسح المسرح القديم الى غير رجعة وظهر مسرح القرن التاسع عشر المفعم بالتقاليد الجوفاء والشكلية والبلاغية ، ونظفت المنصة لتطور المسرح الذى نعرفه اليوم . فأوحى الثورة الى بعض الناس ، أمثال أدولف أبيبا ، وماكس راينهاردت فى ألمانيا ، وستانيسلافسكى فى روسيا ، وأندريه أئطوان فى فرنسا ، وجاكوب ت . جرين وهارلى جرانفيل باركر فى إنجلترا . لقد أسست أفكار ذلك الدوق ، بما لا يدع مجالا للجدل ، سيادة الأسلوب المسرحى المتكامل ، ووضعت أساس الاخراج المسرحى الحديث .

وكذلك وضعت تلك الأفكار أساس التصميم الحديث للمناظر . وعلى الرغم من أن كثيرا من مشاهير الفنانين والمعماريين ، ومن بينهم ليوناردو دافنشى ورافاييل وأنيجو جونز - قد قاموا فى عصور مختلفة بتصميم المناظر للمسرح ، فإن تصميم المناظر كفن ، بأى بالفعل بدوق ساكس مينيجين . فقد كانت مناظر المنصة قبله عبارة عن خلفية مصورة أو مظهرا معماريا شكليا يحدث أمامه العمل التمثيلى للمسرحية ، بصورة مناسبة . أما بعد الثورة التى أحدثها ذلك الدوق ، فكان المنظر بيئة مخططة بعناية لينمو ويتطور أمامها العمل التمثيلى للمسرحية .

هذا هو العرف السائد اليوم ، مع بعض التعديلات ، فى تصميم المناظر . وبالطبع ، هناك بعض أناس تمسكوا بفكرة أن مصمم المناظر designer ، هو أولا الشخص المكلف بتقديم الخلفيات الملائمة . ويذهب آخرون الى عكس ذلك ، فيؤكدون أن فكرة مصمم المناظر يجب أن تكون الفكرة السائدة ، ويتبع الفنانون الآخرون ما يطلبه ذلك المصمم . غير أن معظم الناس متفقون على أن المنظر ، بالإضافة الى كونه خلفية ، هو أيضا آلة machine يجب تصميمها لتسهل العمل الدرامى للمسرحية وتدعمه . هذه الفكرة هى التراث الموروث عن دون ساكس مينيجين .

موضوعة فى ترتيب يؤكد تهديد المسرحية وعنفها (انظر منظر مسرحية ماكبيث فى شكل ٦ - ٣) • وقد استعملت كل هذه المناظر فى وقت ما ، بنجاح •

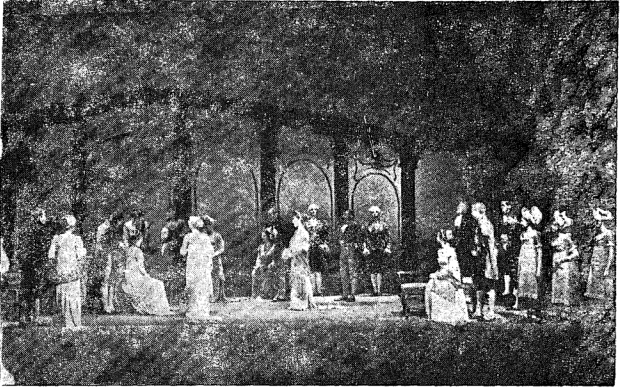
ومهما يكن الأسلوب المتبع ، فإن المخرج ، عادة ، هو الذى يقرره • ومن الأفضل أن يقرره بالتشاور مع مصمم المناظر ، على أن تكون الكلمة الأخيرة للمخرج • وعلى أية حال ، لا يقرر الأسلوب الا بعد أن تؤخذ فى الاعتبار عدة عوامل : أسلوب المسرحية نفسها ، وعصرها ، وميول المشاهدين نحو المسرحية كما يراها المخرج ، والمنصة ، والقاعة التى ستمثل فيها المسرحية ، وقدرات مختلف الممثلين المشتركين فى ذلك الاخراج ، والمالم المخرج بقواته وامكانياته ، ومهارة مصمم المناظر والهيئة الفنية أو امكانياتهم ، وربما أخذ فى الاعتبار ايضا ، الميزانية funds المقررة للمسرحية •

بمجرد أن يتفق على تحديد أسلوب المنظر ، يغدو من واجب الفنانين المفسرين interpretive artists أن يتمسكوا تماما وقدر الامكان بالفكرة الأساسية • وعلى المخرج أن يعدل الحركات والعمل التمثيلى ليلتئم المناظر • كما على الممثلين أن يعدلوا تمثيلهم ليلتئمها ايضا • وكذلك الحال مع مصمم الملابس costume designer يجب أن يجعل الملابس ملائمة للمنظر • وعلى مصمم المناظر أن يعدل مناظره واضواءه لتلائم المنظر المطلوب • ورغم آراء بعض أصحاب النظريات ، أمثال جوردون كريج ، فليس مصمم المناظر فنانا بطلا يأخذ على عاتقه أن يشق طريقه وسط صفوف الفنانين الأقل ، يكشف الرؤية عن حقيقة تعلوها السحب ويخرجها الى الحياة ، عند الطلب ، أولئك الأشخاص الأشبه بالدمى والمعروفون باسم الممثلين • ولكن مصمم المناظر فنان عملى متعاون وملم بكل من امكانيات ومحددات وسيلته ويشترك مع الفنانين المفسرين فى الحصول على صورة أعظم دقة وتأثيرا ، قدر المستطاع ، لتمثل قصد المؤلف الموضح بالمسرحية ، أو القصد المطابق •

Function of Scenery

وظيفة المناظر

إذا أدركنا التوسع فى التعبير ، فإن لمناظر المنصة ثلاث وظائف يجب أن تؤديها - وليس من الضرورى أن تقوم المناظر بالوظائف الثلاث معا ، فى وقت واحد • يجب أن تكون المناظر خلفية للعمل التمثيلى للمسرحية ، وتنقل وقت واحد • يجب أن تكون المنظر خلفية للعمل التمثيلى للمسرحية ، وتنقل



(شكل ١٣ - ١) بيتهوفن تأليف دوروشى بلان • انتاج قسم الدراما بجامعة بيل ،
اخراج فرانك ماكميلان ، صمم المناظر ايريل باليف ، صمم الملابس دومينيك جسكفيتش ،
صمم الاضاءة آلان هاربر ، تصوير مركز الخدمة التجارية للتصوير •

مسئولية صمم المناظر Responsibility of the scene Designer

يتوقف الفن فوق المنصة ، كما يتوقف فى أية ناحية أخرى ، الى حد
كبير ، على الناحية الاقتصادية - أى عمل الكثير بالقليل ، والاقتراح بدلا من
التقرير ، وجعل الكسرة a fragment تمثل الكل • يتألف فن الممثل ، الى
حد كبير ، من قدرته على خلق شخصية حية تتنفس ، بقليل من قطع العمل
التمثيلية المنتقاة ، وأنماط الكلام وتأكيد الألفاظ أو الحركات العاطفية • ويتألف
فن مصمم المناظر من قدرته على اثارة وسط كامل من التفاصيل التصويرية
المنتقاة جيدا • فمثلا ، يفيد قطاع طوله أربع أقدام من عمود
أيونى الطراز Ionic ، فى أن يمثل تماما معبدا اغريقيا كاملا •
ومجرد ظل طاحونة هواء قد يكفى لتمثيل بلاد الاراضى المنخفضة
الهولندية Dutch • وقد يكفى سور من الحجر الجاف للايحاء
بنيو انجلاند الريفية الحقيقية •



(شكل ١٢ - ٢) زمن الصيف : تأليف أوجوييتى ، انتاج جامعة ريزيرف الغربية -
اخراج نادين مايلز ، صمم المناظر والاضاءة هنرى كيرث

يدخل المشاهدون المسرح وهم على استعداد لتصديق دنيا المسرحية .
كما يحضر أفراد المشاهدين معهم كمية ضخمة من المعلومات تختص بشتى
الاماكن والناس الذين يحتمل الالتقاء بهم . فيستطيع مصمم المناظر بواسطة
تجميع هذه المعرفة واختيار التفاصيل بعناية ، ثم تشذيبها بعنف ، يستطيع
أحداث أى انفعال يريده (تقريباً) من المشاهدين . ومع ذلك ، فلا بد أن يكون
حكمه سليماً ، واختياره للأشياء والرموز صحيحاً . وإن أية نقطة خطأ أو
تفصيل سيئ الاختيار ، قد يحطم إيمان المشاهدين بالحقيقة ، ويدمر رغبتهم
فى الايمان بالمسرحية .

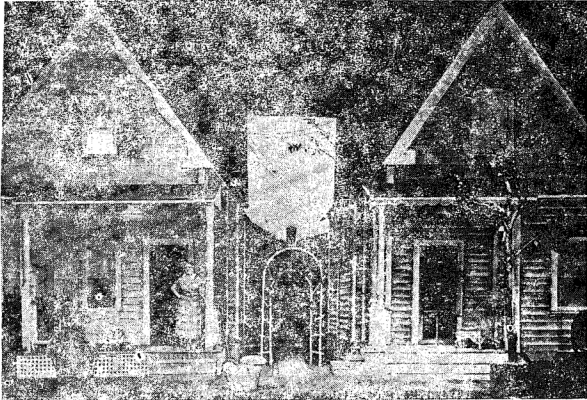
يستمد مصمم المناظر فكرة مناظره من مصدرين أساسيين هما : المسرحية
نفسها وخطة المخرج لإخراجها . فمثلاً ، يمكن عرض مسرحية « ماكبيث » بدة
طرق متباينة . فيمكن تمثيلها على منصة مضغوطة من الطراز الاليزابيثى،
حيث يكاد لا تكون هناك أية مناظر . كما يمكن تمثيلها بمنظر حصن واقعى
مع تغيير كثير من المناظر التى تتضمن سلالم ثقيلة من الحجر ، وعقوداً
معمارية مقبية . ويمكن عرضها أمام منظر حصن نمطى ذى كتل بارزة وفجوات
ظليلة . ويمكن تمثيلها أمام منظر تجريدى مكون من عقود وأعمدة ومصاطب

معلومات معينة يحتاج المشاهدون اليها كى يفهموا المسرحية أو يقدروها ، وإن تكون عملية لتطوير ونمو العمل التمثيلى للمسرحية .

Scenery As Background

المنظر كخلفية

لكى تؤدى المناظر وظيفة خلفية ملائمة للعمل التمثيلى ، ينبغى أن تكون متنوعة بقدر ما تسمح به مخيلة مصممها ومتطلبات العمل الدرامى . ومن الممكن أن تكون خلفية عرقية بحتة مثلما كان منظر مرفق الممثلين skene فى المسرح الاغريقى القديم . ويمكن أن تكون خلفية احتياطية غير مزخرفة ، تشبه فناء فندق مما كان يقنع به شكسبير ومعاصروه . ويمكن أن تكون خلفية كثيرة الزخارف كالخلفية العرقية لعصر النهضة الايطالى ، أو خلفية الروكوكو لأوائل القرن التاسع عشر (انظر منظر بيتهوفن ، شكل ١٣ - ١) . كما يمكن أن تكون مجموعة من الدريئات screens القابلة للنقل

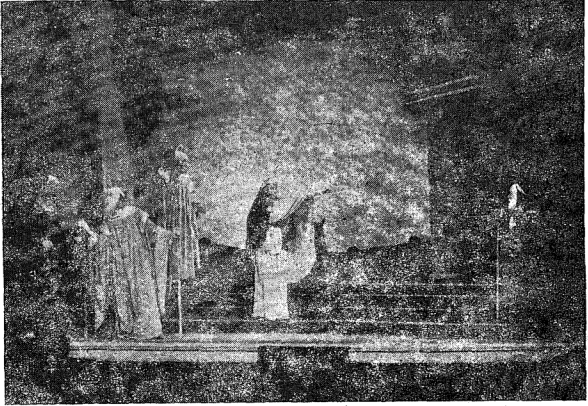


(شكل ١٣ - ٢) « الصباح فى الساعة السابعة » تأليف بول أوسبورن ، انتاج شركة كليفلاند ، اخراج فردريك ماك كونيلى ، صمم المناظر والاضاءة جوك بورينتون وويليم ماك كيري ، تصوير هاستنجز وويلنجر

movable ، توضع لتكون منطقة للتمثيل a playing space ويمكن ان تكون مجموعة من المصاطب ودرجات السلم توضع أمام قبة المنصة المكونة للسمسماء a cyclorama (أنظر منظر مسرحية « زمن الصيف » شكل ١٣ - ٢) . ويمكن أن تكون الخلفية الواقعية جدا التي يستعملها مسرح الفنون يموسكو ، والتي حذا حذوها كثير من جماعات التمثيل فى كافة أنحاء العالم (أنظر منظر مسرحية « الصباح فى الساعة السابعة » ، شكل ١٣ - ٢) . ومهما تكن طبيعة المناظر ، يجب أن يكون المنظر مبهجا من حيث الجمال الفنى ، وصحيحا من الناحية العاطفية ، ومن حيث الأسلوب .

يجب أن يطابق أسلوب المنظر وعصره ، أسلوب وعصر كل شيء فى الاخراج . كما يجب أن توحى الزخارف والمظاهر المعمارية ، اما بعصر المسرحية نفسها واسلوبها ، واما بالعصر والأسلوب اللذين اختارهما المخرج للاخراج . فاذا رأى المخرج تمثيل هامليت فى ثوب عصرى حديث ، فلا يمكن لمصمم المناظر أن يضع هامليت أمام خلفية عرقية من العصر الاليزابيثى . وإذا رأى المخرج تمثيل ميديا Media أو أجامنون على منصة ذات اطار a picture-frame stage ، فلن يستطيع مصمم المناظر أن يجعل الخلفية منظر مرفق الممثلين (أنظر منظر مسرحية أجامنون شكل ١٣ - ٤) . وبالاختصار ، يجب أن تتماشى المناظر مع بقية عناصر الاخراج .

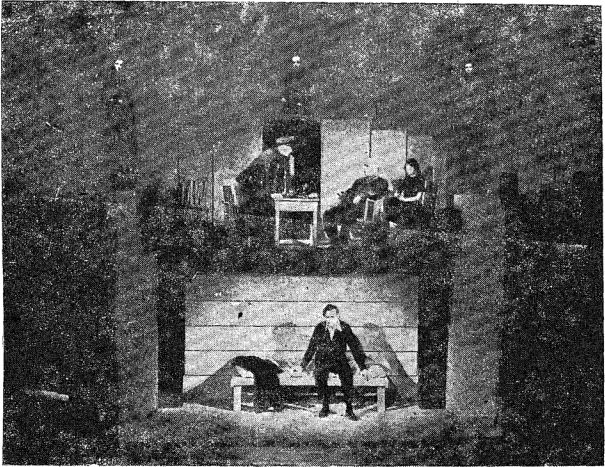
كذلك يجب أن يعبر المنظر أو المناظر عن «الحالة» mood السائدة، أو عن « روح » spirit الاخراج . وللوصول الى هذا الغرض ، على مصمم المناظر أن يخضع لنفس القوانين التى يخضع لها الفنانون الرسامون graphic artists . أى عليه أن يلاحظ نفس المبادئ الأساسية التى تتطلب استعمال الخطوط والكتل والأشكال والألوان . وكما سبق أن ذكرنا فى مناقشة صورة المنصة ، فان كل عنصر من هذه العناصر قادر على احداث استجابات عاطفية emotional response مختلفة جدا . فتوحى الخطوط المستقيمة بالنظام والرسميات ، وتوحى الخطوط الرأسية القوية بالوقار والطموح ، وتوحى الخطوط الأفقية القوية بالرضى والسلام . وتوحى الخطوط المنحنية أو الأشكال المنحنية بالدفع وعدم التقيد بالرسميات . وتوحى الخطوط زوايا الزوايا أو الأشكال ذوات الزوايا ، بعدم الثبات وعدم امكان التنبؤ بشيء ، وبالقلق . وتوحى الكتل الثقيلة بالاحساس بالظلم والاستبداد والتهديد .



(شكل ١٢ - ٤) اجامنون تاليف ايسخولوس • انتاج ممثلى كلية دارتماوث ،
أخرجها وصمم مناظرها هنرى ب وليامز ، وصمم الاضاءة وليام ب دنهام ، تصوير
ديفيد بيرس

أما الألوان فاقوى تأثيراً فى تقرير الحالة • فتوحى الألوان الزاهية
الدافئة بالمرح والضحك • وتوحى الألوان الزاهية الباردة بالسطحية وعدم
الجدية • وتوحى الألوان القاتمة الدافئة بالجدية والأهمية والدrama ، وتوحى
الألوان القاتمة الباردة بالتهديد والتشاؤم والخطر • وتوحى الألوان ذوات
التناقض الصارخ ، بأى شئ ، من البهجة الى عدم الثبات والهستيريا •
وهذا يتوقف على الألوان المستعملة وطبيعة استعمالها • فنلاحظ ، مثلاً ،
استعمال الألوان للإحياء النفسى فى القاعات الصخرية للحفلات الموسيقية
rock concerts
لتحدث بالشعور السامى بالوعى والقوة والصحة •

وهتى اذا كان المنظر صحيحا من حيث الأسلوب ومن الناحية العاطفية .
فلا بد أن يخضع لمطالبات فنية أخرى : أولها ، « التوازن balance » ،
يجب أن يكون منظر النصبة متزنا ، حتى عند خلوها من الممثلين . فإذا لم
يكن المنظر متزنا ، تحتم على المخرج أن يرتب ممثليه لكي يحصل على التوازن .
هذا اذا كان المخرج يرغب فى عدم قلق المتفرجين ، تغدو ضرورة تصحيح عدم
توازن المنظر قيذا خطيرا لحرية المخرج فى توزيع ممثليه لأغراض تصويرية
أو درامية .

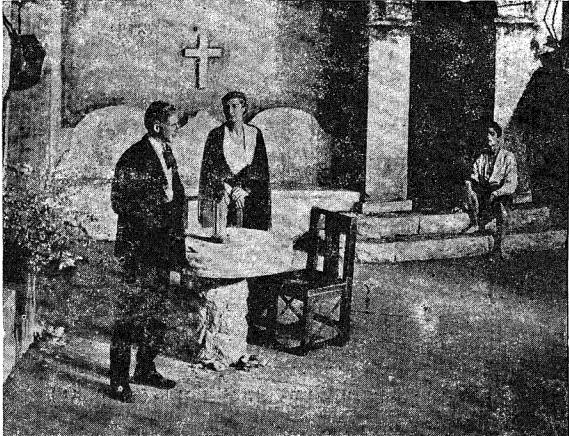


(شكل ١٣ - ٥) . « الظلام فى عز الظهر » تأليف سيبلى كلجلى . إنتاج مسرح
كليفلاند ، اخراج فردريك ماك كونييل ، صمم المناظر وليام ماك كيرى
ولكى يحصل مصمم المناظر ، على توازن المنظر ، عليه أن يتخلى عن
بعض القواعد التى يتبعها الفنانون الرسامون . فمثلا ، ربما لا يستخدم نقطة
قوية واحدة كمركز للمنظر . وإذا ضمن المنظر نقطة مركز ، فتوضع بحيث
لا يخل بتوازن الصورة كما يراها المشاهدون . وبمعنى آخر لا يرسم مصور

المنظر صورة لارضاء نفسه ، بل يصور البيئة لارضاء متطلبات اخراج معين (أنظر شكل ١٣ - ٥) « الظلام فى عز الظهر » • وهذا أحد القيود أن يتحتم عليه أن يقبلها •

Variety التنوع

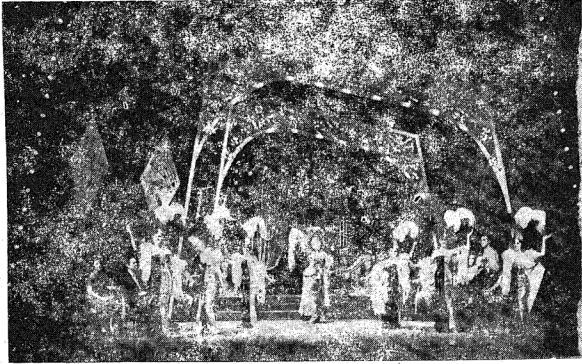
التنوع أحد متطلبات الجمال الفنى التى تفرض عادة على مصمم المناظر ، وبالطبع ، اذا كان المشاهدون سيرون المنظر لفترة عشرين أو ثلاثين دقيقة فحسب ، فلن يصبروا كثيرا على التنوع ، وربما لا يحسون بوجود المنظر - الا اذا كان المنظر غير سليم بصورة واضحة • أما اذا كان المشاهدون سيرون المنظر لمدة ساعتين أو أكثر ، فانهم يقدرّون التنوع كثيرا ، ما شاء



(شكل ١٣ - ٦) « الراعيان » تأليف جريجوريو مارتيني سييرا ، انتاج مسرح كلية ولاية ايوا ، اخراج جوزيف ه • نورث ، صمم المناظر والاضاءة • موريس هانسون وجيمس جوسيف ، تصوير جورج ر • فاوولر

مصمم المناظر أن يبتكر ويخلق • ويمكن الحصول على التنوع عن طريق المظاهر المعمارية للمنظر ، أو عن طريق زخارفه • وهذا يتوقف على أسلوب الإخراج وعصره ، وعلى متطلبات العمل التمثيلي (انظر شكل ١٣ - ٦) ، لمنظر مسرحية « الراعيان » •

ولكن الشيء الهام قبل كل ما عداه ، هو أن الجمهور يطلب أن يكون المنظر مبهجا ، أو على الأقل ممتعا للعين ، حتى ولو كان يمثل موضوعا غير سار • مثال ذلك ، موضع مسرحية « أعماق العالم السفلي » تأليف ماكسيم جوركي « ، غير سار ، دون شك • أنه مقر بعض حثالة البشر ، ومع ذلك ، يجب على مصمم المناظر ألا ينسى المبادئ الأساسية لفنه • ينبغي أن يحاول بطريقته ما ، أن يوحي بأن المكان لا يطابق ، دون أن يجعل المنظر منفرا للمتفرجين • فإذا تمسك حرفيا بعدم الملاءمة ، فلن يقبل المشاهدون



(شكل ١٣ - ٧) « الشبان والعرائس » تأليف فرانك لويس ، انتاج مسرح متحف

فيرجينيا ، رتشموند ، اخراج روبرت س • تلفورد ، صمم المناظر وليم ج ريان

البقاء ساعتين ينظرون اليه • أو اذا أمكنهم النظر اليه فلن ينظروا الى
الخراج نظرة جدية • ليس من الضروري نثر اردب كامل من القمامة فى
المنظر كله ، بل يكفى بعض قطع مننقاة •

Scenery To Convey Information

المنظر ناقلة المعلومات

الاختيار الموفق للتفاصيل بالغ الأهمية فى موضوع نقل المنظر
والمعلومات ، الى المشاهدين •• اننا ، جميعا ، نربط بين أشياء معينة أو
رموز بعينها ، وبين أماكن معينة ، أو أشخاص معينين ، أو فصول من السنة ،
أو أوقات بعينها • فمجرد رؤية الشيء يذكر بموضوع الربط • فيذكرنا مضرب
التنس ، أو مجموعة من عصى الجولف ، بالصيف أو بالخلال ، أو بوقت
الفراغ • كما يذكر زوج من أحذية التزلج على الجليد ، منظر الثلج والبرد ،
وبأيام الشتاء الزاخرة بالنشاط ، وترتبط الشموع المضاءة ، عادة ، باجتماع
ودى صغير وبعشاء لعاشقين • وترتبط لوحة التزلج على صفحة الماء خلف
قارب بخارى بشاب أو شابة لفحت الشمس بشرة جسديهما ، وبشاطىء للمحيط
وبالشباب عامة • ويوحى حامل لوحة الرسم بفنان مصور • ويدل مكتب
وخزانة لحفظ الأوراق على حجرة مكتب • وتدل نخلة على المناطق الاستوائية •
وترحى المظلة بالمطر • ويوحى البارومتر (مقياس ضغط الهواء الجوى)
بمنطقة ساحلية ، أو برجل مولع بركوب البحر • ويستطيع مصمم المناظر
ذو الخيال الخصب ، باستعمال واحد أو أكثر من هذه التفاصيل أو الرموز ،
أن ينقل ، فى الحال ، مجلدا كاملا من المعلومات الى النظارة ، عن مكان ما
أو عن سكانه (أنظر منظر مسرحية « الشبان والعرائس » شكل ١٣ - ٧) •

وبالطبع ، يجب على مصمم المناظر أن يتأكد ، أولا ، من أنه يفهم طبيعة
المكان أو الناس الذين يحاول تصويرهم ، كى يعرف طبائعهم الأساسية
وخصائصهم ، والا نقل الى المشاهدين معلومات خطأ ، تزيد سوءا على عدم
نقل أية معلومات • فمثلا ، يوجد بأحد متنزهات مدينة فينا ، كثير من وسائل
الترفيه الماثلة لما فى متنزهات مدينة دنفر بولاية كلورادو ، ولكن متنزه فينا ،
يضم أيضا كثيرا من وسائل الترفيه المخالفة تماما لما يوجد بالمتنزه الثانى •
وعلى مصمم المناظر ، أولا ، أن يدل عليه كمتنزه ، ثم يوجد شيئا يعرف الناس
بأنه فى فينا وليس فى دنفر ، وبغير ذلك لا يستطيع المشاهدون الأمريكيون أن
يضعوا « ليليلوم » فى موضعها الصحيح •

إذا حقق المنظر وظائفه ، نقل إلى المشاهدين ، معلومات معينة ، بمجرد رفع الستار .

يجب أن يوضح المنظر موضعاً ما . أى أنه يجب أن يخبر المشاهدين ، « أين » سيحدث العمل التمثيلي - أى هل سيحدث فى بار ، أو فى حجرة جلوس ، أو فى مكتب ، أو فى غابة ، أو فى كوخ صيفى .

يجب أن يعرف المنظر المتفرجين « متى » سيحدث العمل التمثيلي - أى فى ساعة من ساعات النهار (أن أمكن) ، وفى أى فصول السنة ، وفى أى عصر (إذا كانت فى عصر غير العصر الحاضر) .

يجب أن يخبر المنظر الجمهور ، بقدر المستطاع ، (أو بقدر ما يراه المخرج مناسباً) عن « سكان » ذلك المكان أو رواه - أعمارهم ومصالحهم وماضيهم الاجتماعى ، وثرواتهم أو فقرهم ، وعلاقاتهم العائلية إذا كانت هذه ذات أهمية للمشاهدين .

يجب أن يلمح المنظر للمشاهدين عن « جو » ذلك المكان . فإذا كان باراً ، فهل هو دافئ ، وهل هو فى بيئة محبوبة ، أو هو بار عام فى فندق ؟ وإذا كان مكتباً ، فهل هو مكتب صغير لسمسار عقارات ، أو هل هو مكتب كبير يشغل جناحاً كاملاً من مبنى ، لمؤسسة ضخمة ؟

يستطيع مصمم المناظر ، الذى ينظر إلى مهمته نظرة جديّة ، والراغب فى القيام بقدر متوسط من الأبحاث ، وذو القدر الكافى من الثقافة التى تمكنه من إيجاد الحل المناسب ، يستطيع أن ينقل هذه المعلومات إلى المشاهدين بسرعة وسهولة .

Scenery As Machinery

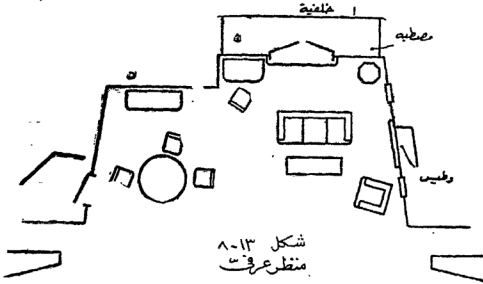
المناظر كآلات

يجب أن يكون المنظر ، أولاً وقبل كل شيء ، آلة عملية وعالية الكفاءة ، لإخراج المسرحية . يجب أن تصمم تلك الآلة لتسهيل انسياب العمل التمثيلي فى مسرحية معينة ، أو فى مجموعة من المناظر . وللتأكد من أن المناظر تفى بهذه المتطلبات ، على المخرج ، عادة ، أن يضع الخطة الأصلية بنفسه ، أو على الأقل ، يضعها بالتشاور الدقيق مع مصمم المناظر .

Ground Plan

الخطة الأصلية

تتضمن الخطة الأصلية جميع المظاهر المعمارية architectural features للمنظر ، بما فيها كل الفتحات ، كالأبواب والنوافذ والأقنية والمدافئ ، وكافة السلالم والمصاطب أو غيرها مما يدل على القروق في المستويات . كما تتضمن أيضا ، مواضع جميع قطع الأثاث الكبيرة (انظر شكل ١٣ - ٨) . وعند تنفيذ الخطة الأصلية ، على المخرج ومصمم المناظر ، أن يأخذ في الاعتبار عددا من العوامل ، لجميعها تأثير على كفاءة المنظر كالة لاجراء المسرحية .

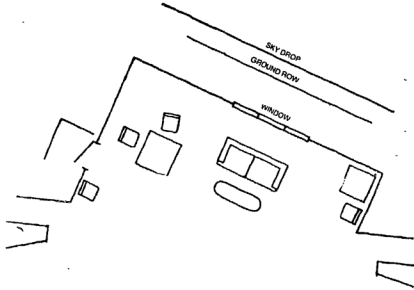


Orientation

الوجهة

أول ما يجب أن يقرره المخرج ومصمم المناظر ، هو الوجهة الأساسية للمنظر . هل يكون محوره موازيا لخط المصابيح السفلى footlights أم يجب أن « ينحرف بزاوية » ؟ يجب الرد على هذا السؤال ، سواء أكانا ينفذان منظرا داخليا أو منظرا خارجيا . وعموما ، المنظر الموازي أكثر شكلية ، وعلى ذلك يجب استعماله ، عموما ، لمسرحية كلاسيكية أو أية مسرحية تختص بعصر من العصور ، ومسرحية نمطية stylized play أو تقليدية حديثة . وهذا يمكن أن يضم التراجيديا الاغريقية ، أو مولير ، أو وايلد ، أو شو ، أو إبسن أو أونيل ، ومعظم مسرحيات الفارس الحديثة .

أما عدم شكلية المنظر ذى المحور المنحرف فتكون أسهل استعمالا فى الكوميديا الحديثة والغانتازى والدراما المحلية . ومع ذلك ، فعندما يضع المخرج المنظر منحرفا بزواوية ، يجب عليه أن يختصر منطقسة التمثيل ، ويقيّد حريته ، الى حد ما ، فى تحديد مواضع الفتحات وترتيب الأثاث (انظر شكل ١٣ - ٩) . وكلما كان الانحراف كبيرا كان التقيسد عظيما . وإذا زاد الانحراف عن ٢٥ درجة ، نتج عنه منظر مثلث الشكل ، يترك ، بطبيعة الحال ، حائطين فحسب . وغالبا ما يمكن تحويل عدم شكلية منظر منحرف الى منظر متواز . بإضافة فجوات فى الحوائط أو انحناءات لكسر انتظام الحوائط (انظر منظر مسرحية « ما أعظم تغفل الجذور » ، شكل ١٣ - ١٠) .



شكل ١٣ - ٩ منظر منحرف المحور

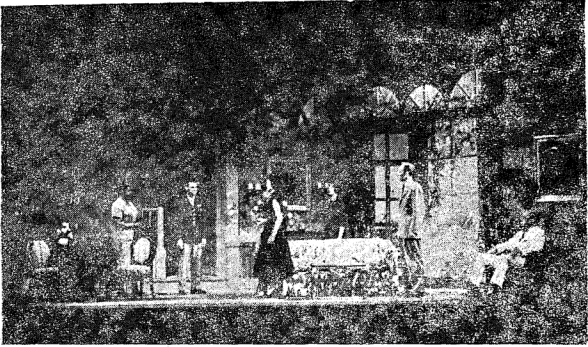
المظاهر المعمارية Architecture

والاعتبار الثانى هو المظاهر المعمارية للمنظر . ولا تشمل هذه المظاهر ، فقط الأجزاء الظاهرة التى يراها المشاهدون ، بل والحجرات الأخرى أو المناطق المجاورة للأجزاء المرئية . ليس المنظر موضوعا فى سجن ، وانما يرتبط بالأجزاء الأخرى للمبنى أو للحديقة أو للغاية . ويجب أن يفهم المشاهدون العلاقة . فعندما يدخل ممثل من المنطقة الأمامية اليمنى ، يعرف المشاهدون انه قادم من حجرة النوم . وإذا لم يفهم المشاهدون ماهية قطع الأثاث الأصلية ، أساءوا فهم المسرحية كلها . فمثلا ، إذا دخلت خاتمة من المطبخ فى الصباح الباكر ، وظنها المتفرجون آتية من حجرة نوم مخدمها ، ذهبت الظنون مذهبا بعيدا وصارت احتمالات الارتباك غير محدودة .

يتطلب هذا الأمر عناية فائقة بتحديد فتحات المنظر set openings وبالطبع ، تكون الطريقة المثلى هى وضع الأبواب والنوافذ فى المواضع التى تخدم العمل التمثيلى للمسرحية الى أقصى جد . وخير موضع للمداخل القوية هو المنطقة الخلفية الوسطى . وخير مواضع للمخارج القوية هو المنطقة الامامية اليمنى أو اليسرى . ومع ذلك ، فقد لا يسمح النظام المعمارى المنطقى ، للمنظر ، بوضع الأبواب فى هاتين المنطقتين أو أنه قد يكون بالمسرحية عدد من المداخل القوية يجب عمل بعضها فى مناطق مختلفة خارج المنصة . أو قد يكون بها عدة مخارج قوية أحدها الى حجرة النوم ، وآخر الى المطبخ ، وثالث الى خارج الباب الامامى . وبعبارة أخرى ، لا يمكن دائما وضع الأبواب لمتخدم مصالح العمل التمثيلى .

ورغم هذا ، هناك مبادئ عامة معينة ، يمكن تطبيقها . وبالاختصار ، كلما كثرت الأبواب فى المنصة سهل على المخرج تحريك ممثليه فوقها . كما أنه يسهل عليه أيضا اكتشافحوافز لتحركاتهم ومع ذلك ، فكثير من الحجرات ليس به سوى باب واحد أو بابين . فمثلا ، لا يكون بحجرة النوم ، عادة ، سوى باب يفتح الى بهو . وقد يكون بها باب آخر يوصل الى مقصورة داخلية أو حمام ، أو الى كليهما . وقد يكون بحجرة الجلوس باب واحد يوصل الى بقية أجزاء البيت . وقد يكون بحجرة المائدة باب يفتح الى حجرة الجلوس أو الى البهو وباب آخر يصلها بالمطبخ . ونتيجة لذلك يميل العمل التمثيلى الى أن يتركز حول الأبواب . هذا ، ويجد المخرج صعوبة فى ادخال ممثليه الى الأجزاء الأخرى من الحجرة . وعندما لا يكون هناك سوى بابين ، يلزم أن تكون المسافة بينهما طويلة قدر الامكان . وإذا لم يكن هناك غير باب واحد ، وجب أن تكون هناك مظاهر معمارية أخرى كالنوافذ أو السلالم أو الدافئ ، يمكن استعمالها لاجراج الممثلين من الباب . وإذا احتاج المنظر الى عدد كبير ، غير عادى ، من الأبواب - أكثر من أربعة أو خمسة - فيمكن عمل باب أو ممر مسقوف بقبو يؤدى الى بهو يستطيع الممثلون أن يخرجوا منه الى مناطق خارج المنصة ، وألا ، فإن يرى المشاهدون شيئا غير الباب ، ولا يكون هناك الا حيز صغير من الحوائط لوضع الاثاث . كما أنه يصعب على مصمم المناظر أن يعطى كل باب خصائصه الفردية التى تميزه عن الأبواب الأخرى .

كذلك يمكن تطبيق نفس الاعتبارات التى تتحكم فى وضع الأبواب ،



(شكل ١٢ - ١٠) « ما أعظم تغفلل الجذور » تأليف أرنود روسو وجيمس جار ،
انتاج كلية هنتر بنيويورك ، اخراج الفريد ليبرفيلد ، صم المناظر تشارلز السون
على غيرها من المظاهر المعمارية الأخرى ، كالسلالم والمصاطب والنوافذ
والدافئ . فيجب وضعها بحيث تخدم احتياجات العمل التمثيلي للمسرحية ،
وفى الوقت نفسه ، يجب ألا تتعرض لفكرة المشاهدين عن العرف المعماري
الصحيح .

اذن ، فتخطيط النصة يمثل عرفا متبعا ، وعلى المخرج ومصمم المناظر
أن يبذلا جهدهما فى مجارة الصعوبات المعمارية لمبنى أو مكان ما ، والتوفيق
بينها وبين احتياجات العمل الدرامى للسيناريو . وتتوقف طبيعة هذا العرف ،
الى حد كبير ، على تقدير المخرج للقيم الدرامية للمسرحية . وإذا ترقفت
المسرحية كلها ، فى تأثيرها العاطفى ، على مدخل درامى واحد ، فعندئذ يجدر
أن يكون الباب المستعمل مدخلا ، فى موضع مؤكد قدر المستطاع . كأن يكون
فى المنطقة الخلفية الوسطى فوق مصطبة . وإذا كانت الصدمة العاطفية
الرئيسية تأتى من المخرج الأخير لبطل المسرحية المهزوم تماما ، فالأجدر أن
يكون ذلك المخرج فى المنطقة الأمامية اليسرى أو الأمامية اليمنى . وإذا كان
هناك عمل تمثيلى خارج النصة يجب أن يراه المشاهدون عادة ، اذن ، فالنافذة

التي يرى من خلالها يجب أن تكون فى الحائط الخلفى للمنظر . وإذا كان هناك عمل تمثيلى يصفه ممثل موجود على المنصة ، فيحسن أن تكون النافذة فى الحائط الجانبى ، حتى يظل الممثل الذى يصف ذلك العمل ، ظاهرا أمام الجمهور وهو يصف العمل . وإذا كان هناك منظر بالغ الأهمية يجب تمثيله فى المنطقة الخلفية اليسرى ، فيجدر بالمرحج أن يعمل الترتيب اللازم لتقوية هذه المنطقة بمصطبة أو بدرجات سلم . وإذا لزم تمثيل منظر عشق عنيف عندئذ لا يمكن وضعه فى المنطقة الخلفية الوسطى ، بل يجب أن يكون فى الحائط الأيمن أو الأيسر ، فى أبعد مكان يخلفية المنصة .

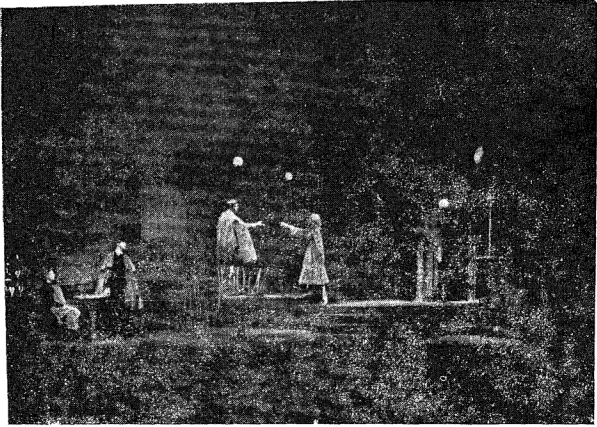
اذن ، يجب على المخرج ومصمم المناظر أن يزنوا باستمرار ، المتطلبات المعمارية للبيت أو المبنى أو الحصن أو السجن أو الميدان العام ، للحصول على أفضل عرف ممكن من المظاهر المعمارية للمنظر الواقعى . وقد يقتضى ذلك سبع أو ثمانى محاولات .

ترتيب الأثاث Furniture arrangement

يطبق نفس النوع من المشروع ، على ترتيب الأثاث ، وخصوصا فى المنظر الواقعى a realistic set . وبالطبع ، يقبل المشاهدون فى المنظر العرفى أو النمطى ، أى ترتيب قد يجده المخرج ضروريا . ولكنهم لا يقبلونه فى المنظر الواقعى اذ يصرون فيه على قدر معقول من المنطق والملاءمة (أنظر منظر مسرحية « ما أعظم تغلغل الجذور » ، شكل ١٢ - ١٠) .

ومن المحتمل أن يشكل هذا صعوبات عديدة ، فقد لا تتبّع المتطلبات الدرامية دائما طريق المنطق والملاءمة . فمثلا ، فى حجرة الجلوس الحقيقية فى بيت حقيقى ، يوضع معظم الأثاث بجانب الحوائط . فتوضع الأريكة أمام نافذة أو بجانب حائط مقابلة للنافذة ، وفى بعض المناسبات ، أمام الباب مباشرة . ومع ذلك ، فعلى المنصة ، لا يكون أى شيء من هذا النظام عمليا ، اذ لا يتفق والمتطلبات الدرامية للمسرحية .

يجب ، فى تنظيم المنصة ، اختيار كل قطعة أثاث وكل مجموعة من قطع الأثاث ، وترتب بحيث تعمل على وجود أفضل مناطق تمثيل ممكنة . كما تعمل على القيام بأعظم قدر ممكن من التنوع . ويتبقى أيضا أن تكون هناك



(شكل ١٢ - ١١) «أسطورة العاشقين» تأليف جين أنوى • انتاج قسم الدراما بجامعة
ييل ، اخراج نيكوس ساخاروبولوس ، صمم المناظر جيون لاركى ، صمم
الاضاءة بيتر ونجيت •

علاقة بين مجموعات الأثاث ، كل قطعة مع الأخرى ، حتى يمكن تمثيل المناظر
بين شتى مناطق التمثيل ، عند الضرورة • وينتج عن هذه المتطلبات عدد من
القيود • فمثلا ، لا يمكن وضع الأريكة فى مواجهة شبك
بالحائط الأيسر ، اذ يتجه ظهرها نحو بقية الحجرة • وهكذا ، يصعب جدا
استخدام الأريكة لأى نوع من المناظر تقريبا ، كما يكاد يجعل من المستحيل
تمثيل منظر لشخص جالس على الأريكة مع أشخاص آخرين فى أجزاء أخرى
من الحجرة - الا ، بالطبع ، اذا صممت الأريكة كمكتب منجد بدون ظهر •
كذلك اذا وضعت الأريكة بجانب حائط فى المنطقة الخلفية الوسطى ، يصعب
استخدامها أيضا • والمنظر المثالى الذى يتسنى تمثيله طبيعيا فوق أريكة -
المنظر الغرامى ، أو منظر محادثة ودية بين شخصين - ليس هو نمط المنظر

الذى يمكن تمثيله فى المنطقة الخلفية الوسطى . وبالطبع ، يجب الوصول الى بعض التغيير حتى تصير المتطلبات الدرامية مرضية ، مع عدم الاختلال بأحاساس المشاهدين بالملاءمة .

يجب أن يتبع هذا العرف أيضا بعض المبادئ العامة . فأولا : يجب أن يتمشى وضع الأثاث مع محور النظر . فإذا كان المحور موازيا لخط الأضواء السفلى ، وجب وضع الأثاث - وخصوصا القطع ، كالأرائك والمناضد الطويلة - أما موازية للحائط الخلفى أو عمودية عليه . وإذا كان المنظر منحرفا بزاوية، لزم وضع الأثاث منحرفا بزاوية تطابق زاوية انحراف الأثاث . ثانيا : يجب ترك منطقتين للتمثيل ، أو الأفضل ترك ثلاث مناطق أو أكثر . وقد تحتوى هذه المناطق على الأريكة ، أو أريكة وكرسى ، أو كرسيين ، أو دكة ، أو مقعد بدون ظهر وكرسيين ومنضدة ، أو مقعد ذو متاكىء . والمطلب الوحيد هو أن تكون هناك منطقة تمثيل تتسع لمنظر بين شخصين على الأقل . ثالثا : يجب أن يمكن ، ألا تكون مناطق التمثيل كلها فى مستوى واحد ، على الإطلاق - أى على مسافات متساوية وراء خط الستار . كما يجب ألا تكون فى صف واحد ، كأنها صف من الجنود (أنظر منظر مسرحية « أسطورة العشاشقين Legend of Lovers ») . رابعا : وتمشيا مع التظاهر بالواقعية ، يجب أن يكون بكل منطقة تمثيل ، مصباح خاص بها - لا سيما إذا كانت هناك مناظر ليلية . ومن الممكن وضع الأريكة لتبدو كأنها تستمد ضوءها من شباك . ويمكن اضائة النضد أو الكراسى بواسطة شمعدان ، أو بمصادر ضوئية بالحائط . أما المقعد ذو المتاكىء فيمكن أن يستمد نوره من مصباح بالأرض . وأخيرا ، يجب ألا يحجب الأثاث ، اطلاقا، رؤية المشاهدين لباب أو نافذة بخلفية المنصة ، حيث يحتمل جدا تمثيل أحداث هامة . وإذا كان من الضرورى وضع أثاث أمام باب بخلفية المنصة ، لزم أن يكون الأثاث منخفضا جدا بحيث يتمكن للمشاهدين من رؤيته مافوقه أو يوضع الباب فوق مصطبة . أما فى حالة الأبواب الموجودة بمقدم المنصة ، فلا داعى للاهتمام بحجبها . والواقع ، أنه من العادى جدا ، وضع كرسى منخفض أمام باب بمقدم المنصة لربط تماسك المنظر واعطائه اثباتا .

Sight lines

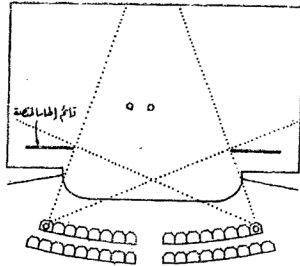
الخطوط البصرية

هناك اعتبار آخر تجب ملاحظته عند تخطيط أرض المنصة ، خاص

بالخطوط البصرية • فمن الجلى أن المطلوب ، هو أن يرى أكبر عدد ممكن من المشاهدين أكثر ما يمكن من العمل التمثيلي • وفى الوقت نفسه ، مطلوب أيضا ، أن يستطيع أقل عدد ممكن من المشاهدين ، رؤية ما يحدث خارج المنصة اذ يعمل هذا على شروذ الذهن ، ويدمر خداع الايحاء بالحقيقة • وللحصول على هذين الهدفين التوأمين ، يجب أن يهتم المخرج ومصمم المناظر بكل من الخطوط البصرية الأفقية والراسية •

الخطوط البصرية الأفقية The horizontal sight lines

هى الخطوط التى تهم المخرج ومصمم المناظر ، أكثر من غيرها • انها خطوط بصر الناس الجالسين فى أبعد مقعد على اليمين ، وأبعد مقعد على اليسار ، فى قاعة المتفرجين • وعادة ما يكون هذان المقعدان هما أبعد



شكل ١٣-١٢
المنظر البصري (الأفقية)

مقعدين فى الصف الأول ، أحدهما فى أقصى اليمين والآخر فى أقصى الشمال من ذلك الصف نفسه • (أنظر شكل ١٣ - ١٢) • فإذا ما رسم مصمم المناظر خطا من المقعد الأيمن بالصف الأمامى ، ومارا بفتحة اطار واجهة المنصة ، على ذلك الجانب ، أمكنه أن يحدد بالضبط مقدار مساحة جزء

المنصة الذى يراه الجالس فى ذلك المقعد . وكذلك يمكن اجراء نفس الشيء لمعرفة كم من المنصة يرى الجالس فى المقعد الموجود بالطرف الآخر من الصف نفسه . ويدل الجزء المظلل (فى الشكل) على جزء المنصة المرئى لكل من المقعدين ، وبالتالي لا يكون مرئيا لجميع المقاعد الأخرى الموجودة بالقاعة . هذا الجزء هو المنطقة التى يجب أن يحدث فيها أكثر ما يمكن من العمل الدرامى ، والا ، فلن يتسنى لبعض المتفرجين رؤية التمثيل .

The vertical sight lines الخطوط البصرية الرأسية

الخطوط البصرية الرأسية التى تهّم المخرج ومصمم المناظر ، هى خطوط بصر الجالسين بالصف الأول من القاعة ، والجالسين فى الصف الأخير ، أو اذا كان هناك بلكون ، كان . وبصر الجالسين فى الصف الخلفى من البلكون (انظر شكل ١٣ - ١٣) واذا ما جلس مصمم المناظر فى المقعد الأوسط من الصف الأول ، أمكنه معرفة ما اذا كان هذا المقعد يستطيع رؤية أرض المنصة كلها . أو أنه يلزم رفع الجزء الخلفى . واذا ما جلس فى آخر مقعد فى البلكون ورسم خطا الى المستوى الذى ينتظر أن يعلق فيه برفع الستار ، أمكنه أن يعرف على أى ارتفاع يمكن وضع باب أو نافذة أو مصطبة ، وعلى أية مسافة خلف خط الستار . وهذا التحديد الأخير ، هام بنوع خاص فى حالة وجود منظر بلكون على المنصة . ولكى يرى جميع المشاهدين البلكون ، يجب وضعه فى أى جزء من المنطقة المظلمة بين الخطوط .

إذن فالتصميم المثالى للمناظر هو أن يراعى عند تصميمها أن يحدث كل العمل الدرامى فى منطقة يراها جميع المتفرجين . وبالطبع ، لا يمكن الحصول دائما على التصميم المثالى . فكثيرا ما يحدث أن بعض المتفرجين قد يحرمون ميزة رؤية باب خروج معين ، أو مدخل بعينه ، أو ملاحظة النذل يخطف بندقية من فوق رف الدفأة . غير أن هؤلاء المحرومين ، يجب أن يكونوا قليلين جدا باستمرار وقدر الامكان ، وعلى مصمم المناظر مراعاة هذا .

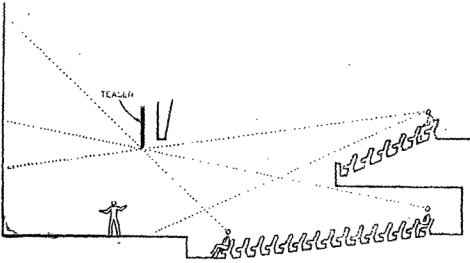
وعلاوة على التأكد من أن أكبر عدد ممكن من المتفرجين يستطيع رؤية أكبر قدر ممكن من العمل التمثيلى ، يجب على مصمم المناظر أن ينتبه الى منع أفراد معينين من المتفرجين رؤية أكثر مما يجب أن يروا . أى أن عليه

أن يحجب أية فتحات فى المنظر تظهر ما خلفها من منطق وأنشطة غير مقصود منها أن تكون جزءاً من العرض التمثيلى . فالمرح خداع للبصر يخلقه اتفاق ضمنى بين الشاهدين والممثلين على التظاهر بأن ما يحدث فوق المنصة إنما يحدث لأناس حقيقيين وفى أماكن حقيقية ، ومواقف حقيقية . وإذا كان من السهولة الحصول على هذا الخداع ، فإن افساده سهل أيضا . فملاحظة الممثلين خلف المنظر يسرعون هنا وهناك يجمعون الأدوات التى سيمسكونها فى أيديهم ، أو يرون مدير المنصة يشير الى عامل لوحة أزرار الأضواء لكى يقوم بإطفاء أو اضاءة مصباح معين ، لابد أن يفسد خداع البصر ، ما فى ذلك شك .

هناك أشياء معينة ومناطق بعينها يلزم حجبها فى كل منظر تقريبا . وأول ما يجب أن يهتم به مصمم المناظر هو ، عادة ، مع الجالسين فى طرقى الصف الأول بالقاعة . فإذا استطاع أن يحجب عن أبصارهم المناظر الخلفية اللازم حجبها وراء ظهر المنصة ، فلن يهتم ، بعد ذلك ، بأى فرد آخر (انظر شكل ١٣ - ١٢) .

يتم عمل مناظر الخلاء outdoor sets ، عادة ، باستخدام أجنحة wings وحوائل borders . وتستخدم ستائر من القماش « السادة plain ، أو من القماش ألمشجر foliage ، لحجب المصابيح المعلقة fly lights ، أو لحجب الحيز العلوى للمنصة fly space . - سواء أكانت تلك المصابيح متباعدة spots أو حدية borders فنستخدم الأجنحة على هيئة ستائر أو قطع مناظر Cutouts ، أو مناظر معلقة leg drops ، لحجب المناطق الى خارج المنصة أو مناطق الأجنحة . (انظر منظر مسرحية « انتظار جودوت » فى شكل ١٣ - ١٤) .

وتحجب المناظر الداخلية interior sets ، عادة ، بالسقوف أو بالحوارج الخلفية . فيوضع السقف عادة الى مسافة بعيدة نحو مقدم المنصة ليمنع أى فرد من المتفرجين اتجاه النظر الى فوق لرؤية ما يحيز التعليق العلوى flies ، كما يمتد أيضا فوق الأبهاء والكوات اذا لزم الأمر . وتستخدم الحوائل الخلفية backings لحجب أية منطقة وراء المنصة قد تظهر من فتحة بالمنظر (انظر شكل ١٣ - ٨) . وفى حالة عدم استعمال قبة للمنصة ، يمكن تصوير نافذة فى حائل خلفى لتمثل السماء أو لتمثيل



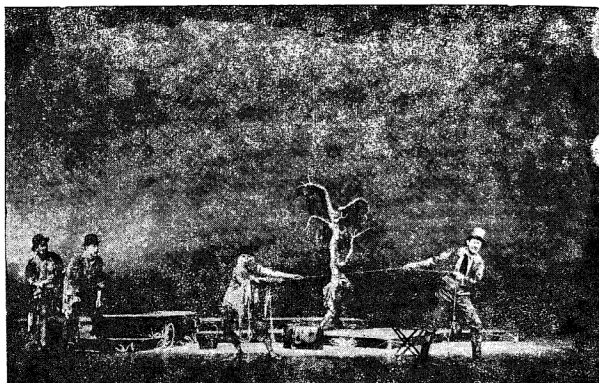
شكل ١٢ - ١٣

الخطوط البصرية (الرأسية)

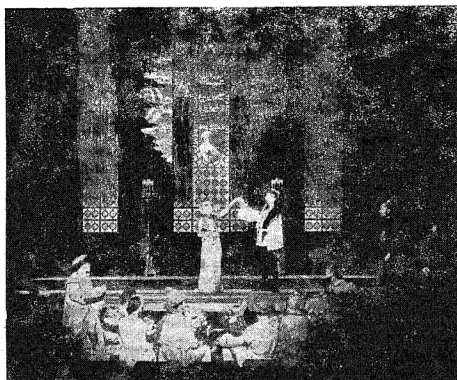
الأشجار أو البيت المجاور • وبالطبع تصور الأبواب على حوائل خلفية لتعطل الحجرات أو المناطق المفروض أن تفتح عليها تلك الأبواب •

لما كانت أبواب المنصة تصمم عادة لتفتح الى خارج المنصة ، قدر المستطاع ، ولما كانت الأبواب الموجودة بالحوائط الجانبية نوات مقلصات على الجانب المتجه نحو خلفية المنصة ، فإن حجب الأبواب ليس مشكلة صعبة • فيكفي عادة حائل مزدوج two — fold flat • وإذا اشتمل المنظر على ممر مقبى ، أو اقتضى الأمر أن يفتح باب خارجي الى المنصة لغرض التظاھر بالمواقع ، صارت مشكلة الحجب أصعب قليلا ، ولكنها حتى في هذه الحالة ، سهلة جدا أمام مصمم المناظر وذلك بالرجوع الى الخطوط البصرية ، ليحدد بالضبط حجم الحائل المطلوب •

وفي كثير من المسرحيات الحديثة ، عندما لا تستعمل الاقطع المناظر أو قطع الأثاث ، أو مناظر الأشجار والكروم ، ويتم معظم الحجب بواسطة الأنوار • وفي هذه الحالة يحظر استعمال الاضاءة الشاملة ، ولا تضاء سوى المنطقة المحددة للتمثيل - ويتم هذا ، عادة ، بالمصابيح الموجهة بعناية • (انظر مسرحية « ملايين ماركو » شكل ١٢ - ١٥) وعندما يتحتم تسرب بعض النور في هذه الحالة ، فانه يمكن وضع هذا النور للتسرب في حدود لا تسبب شرود ذهن المتفرجين عن العمل الدرامي • وهنا أيضا نلتقى بموضوع خداع البصر ، فينبغي اجتناب كل ما يجعل على افساد ذلك الخداع ، أو تصحيحه • كما يجب عمل أو تأكيد كل ما يميل الى تقوية خداع البصر •



(شکل ۱۳ - ۱۴) « انتظار جودوت » تألیف سموئیل بیکیت • انتاج مسرح متحف
فرجینیا ، ریتشموند ، اخراج روبرت س • کیلفورد ، صمم المناظر ولیمز ج ریان
مصمم الملابس انتونی ایکنباری •

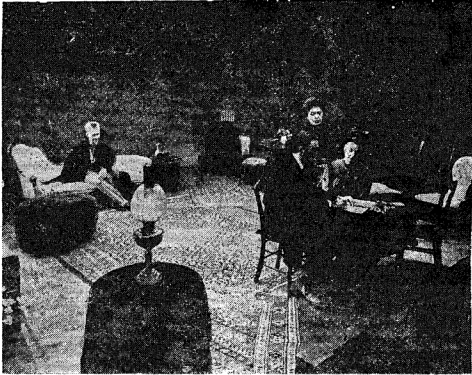


(شکل ۱۳ - ۱۵) « ملایین مارکو » تألیف یوجین اونیل • انتاج مسرح پاسادینا ،
اخراج جیل مور براون ولینور شین وایز ، صمم المناظر جانین مونکیس •

وعلاوة على التوجيه والمظاهر المعمارية الأخرى وترتيب الأثاث والخطوط البصرية ، على المخرج ومصمم المناظر مراعاة كثير من الأمور الأقل أهمية ، عند عمل تخطيط أرض المنصة .

فكلما كانت هناك درجات سلم تؤدي الى حجرة أو بهو خارج المنصة ، وجب وضع مصطبة فوق قمة ذلك السلم ليقف عليها الممثل بعد أن يتوارى عن أنظار المتفرجين . كما يجب أن يكون هناك مجموعة من السلالم أو سلم متنقل لينزل عليه الى أرض المنصة . يجب أن يضم تخطيط أرض المنصة كلا من هذين ، والتأكد من وجود حيز كاف لهما .

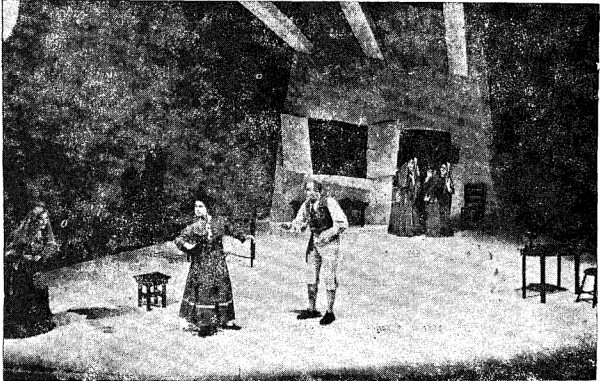
مهما تكن المساحة المطلوبة من المنصة للممثل ، يجب أن يكون هناك



(شكل ١٢ - ١٦) « هيدا جابلر » تأليف هنريك إبسن . إنتاج مسرح ألكي ، بمدينة هاوستون ، بولاية تكساس ، اخراج نينا فانس ، تصوير جاك ريتشبرج .

دائما وسيلة للانتقال من أحد جوانب المنصة الى جانبها الآخر اثناء تمثيل المنظر . ف دائما ما يكون هناك ممثل واحد على الأقل ، يجد نفسه فى موضع غير موضعه على المنصة ، عندما يأتى دوره للدخول ، أو عندما يكتشف مدير المنصة ان أحد الممثلين ترك أداة يدوية هامة فى موضع غير موضعها على المنصة ، فيبحث عنها بعصبية . فاذا لم يكن هناك ممر خارج المنصة ، تحولت تحولت هذه الأخطاء الى كوارث .

عند تعليق منظر من السقف أمام حائط خلفى ، أو عندما يطلى الحائط الخلفى نفسه بالمصيص ويلون ليؤدى وظيفة قبة للسماء ، يندو العبور مشكلة . وفى أمثال هذه الأحوال يتحتم وجود بهو أو ممر وراء الحوائط الخلفى للمنصة ، كى يتسنى للممثلين الانتقال من جانب الى آخر عند الضرورة . وإذا لم يتيسر ذلك ، وجب على مدير المنصة التأكد من وجود كل ممثل وكل أداة يدوية قبل رفع الستار لكل منظر أو فصل ، فى موضعه الصحيح .



(شكل ١٢ - ١٧) زوجة الحذاء الميذرة ، تأليف فيديريكو جراسيا لوركا ، انتاج مسرح متحف فرجينيا ، بمدينة ريتشموند ، اخراج روبرت س . تلقورد ، صمم المناظر أربيل بالليف .

تصميم مناظر المنصة المضغوطة ومنصة الحلبة Thrust Or Arena Design

وجهت كافة الملاحظات السابقة الى تصميم المناظر المستعملة فوق المنصة ذات الاطار a proscenium-type stage . بيد أنه يزداد استعمال المنصة المضغوطة ومنصة الحلبة فى الولايات المتحدة . ويخلق هذان النوعان من المنصات عدة مشاكل مختلفة لكل من المخرج ومصمم المناظر .

فأولا : عدد المناظر المطلوبة لهذين النوعين قليل جدا نسبيا . والواقع أنه فى اخراج مسرحية لتمثل على منصة من نوع الحلبة يجلس حولها المتفرجون لا يحتاج تمثيلها الى أية مناظر على الاطلاق . وعلى مصمم المناظر أن يعتمد كلية على الاثاث ليوحى بالمكان وبالعصر ، ويكون مناطق التمثيل اللازمة . وتكاد الأضواء تكون وسيلته الوحيدة لخلق الحالة والجو . (انظر منظر مسرحية « هيدا جابلر » ، شكل ١٣ - ١٦) .

اما فى حالة المنصة المضغوطة حيث يجلس المتفرجون على ثلاث جهات فقط ، فيستطيع مصمم المناظر استعمال قليل من المناظر . والحقيقة أنه عندما يصمم لمسرحية واقعية ، قد يجد من الممكن استعمال حائط خلفى بأكمله ، يضع عليه الأبواب والنوافذ اللازمة (انظر منظر مسرحية « زوجة الحذاء المبهذرة » شكل ١٣ - ١٧) ومع ذلك ، فكثيرا جدا ما يجد من المناسب استعمال قطع مناظر ، فحصب ، مع الاثاث ، للايحاء بالمكان وتحديد مناطق التمثيل . ومن الطبيعى أن يحاول مصمم المناظر ، فى المسرحية المتعددة المناظر ، استعمال قطع المناظر والسلام والمصاطب والاثاث التى يسهل التوفيق بينها لتلائم عدة استعمالات ، حتى لا يحتاج التمثيل الا الى أقل ما يمكن من النقل .

From Concept to Reality

من الفكرة الى الواقعية

هناك غرض مشترك بين جميع رسوم تخطيط أرض المنصة والرسوم التخطيطية لمصمم المناظر ، ورسوم التنفيذ Working drawings فالغرض منها جميعا هو أن تساعد فى نقل قصد المخرج ومصمم المناظر الى العمال الفنيين الذين سيقومون فعلا ببناء المنظر وتصويره .

The Ground Plan

تخطيط ارضية المنصة

المقصود من تخطيط ارضية المنصة ، كما سبق ان رأينا ، هو أن تبين بالضبط كيفية وضع المنظر على المنصة ، وكيفية توجيهه ، ومواضع الفتحات والسلالم والمصاطب . وأين يوضع الأثاث وكيف تحجب المناطق الواقعة خارج المنصة عن عيون المتفرجين . وعلى ذلك ، فتخطيط أرض المنصة ضرورى ، حتى اذا لم يعط بنائى المنصة أية مادية وصفية أخرى .

The designer's sketch الرسم التخطيطى لمصور المناظر

يبين الرسم التخطيطى الذى يرسمه مصور المناظر ، فى قطاع طولى ، ما يبدو عليه المنظر الكامل العام ، أمام المتفرجين . فيبين فتحات المنظر ومواضع السلالم والمصاطب والمظاهر المعمارية للأبواب والنوافذ والبوارجى، ووسائل الحجب اللازمة ، وترتيب الأثاث ، كما يبين ، بالطبع ، زخارف المنظر وزيناته . أى الستائر العليا فوق الأبواب والنوافذ ، واستخدام الصور أو الزخارف . وكذلك الألوان التى تستعمل للحوائط والألوان الستائر والأثاث .

The designer's model نموذج مصمم المناظر

اذا صنع مصمم المناظر نموذجا ، فانه يبين تخطيط أرض المنصة ، وقطاعا طوليا يوضح المنظر كله مجسما بمقياس رسم صغير جدا . والغرض من هذا النموذج هو أن يجعل مصممي المنصة builders والمخرج يدركون، بمجرد لمحة خاطفة ، ما سيكون عليه المنظر ، بالضبط ، من أية زاوية ، عند اتمامه . كما يبين العلاقة بين شتى المظاهر المعمارية ، والمسافات بين المصاطب أو بين مجموعات الأثاث ، ويوضح شكل ولون كل شيء يضمه المنظر . وفى حالة المنظر المجسم الواقى ، قلما تكون هناك حاجة الى عمل نموذج . ومع ذلك ، فاذا تضمن المنظر أية تفاصيل معمارية معقدة ، مع كثير من السلالم والمستويات المتباينة ، فيكاد يكون من الضرورى عمل نموذج لبيان تركيب المنظر بصريا ، مع بيان امكانيات استعماله .

رسوم التنفيذ Working drawings

رسوم التنفيذ هي الوسيلة التي ينقل بها مصمم المناظر تعليماته الرقيقة الى بنائى المنظر وعند استعمال الواح المناظر النموذجية standard flats سواء أكانت ألواح جديدة ، أو ألواح قديمة أعيد طلاؤها — فقلما يتطلب الأمر اعداد رسوم تنفيذية لتركيب الألواح أنفسها . ومع ذلك ، فمن الأفضل ، عمل رسوم تنفيذية لتبين كيفية وصل الألواح معا وتدعيمها ، والمواضع التي يطلب فيها قطع مناظر ، أو مناظر مبتورة ، أو أشجار أو أعمدة أو صخور أو سلالم دائرية أو مصاطب . عندئذ يجدر بالخروج أن يمد بنائى المنظر برسوم تفصيلية قدر الامكان . وسنذكر فى باب لاحق طرق انشاء كثير من هذه الألواح النموذجية ، أو قطع المناظر .

يتضح عندئذ أن مصمم المناظر فنان وعامل مهنى ، يجب أن يعرف أكثر من مجرد معرفة ، كيف يصمم منظرا خلفيا سارا يحدث أمامه العمل التمثيلى للمسرحية ، كيف يخلق بيئة عملية يمكن للمسرحية أن تنمو فيها وتزدهر . انه يعمل بالادوات الحقيقية — أخشاب واقشمة سمكية ومعادن ومخمل ، ومنسوج ماص للضوء وغراء وطلاءات. — لكل منها كثير من خواص المظهر ، والقوة والمتانة والتغطية ، والقدرة على عكس الضوء وقابلية الطلاء أو الصبغ . . يجب أن يلم مصمم المناظر بهذه الخواص كي يمكنه استعمال المواد ليحصل على الآثار التي يريدها . كما يجب أن يعرف كيف يرتب منظره على خير وجه ، وكيف ترتبط لوحاته معا بقوة حتى لا تهتز فى كل مرة يوصد فيها أحد الممثلين بابا . ويعرف خير طريقة لنقل المنظر ، اذا اقتضى الأمر نقله ! هل يوجب النقل رفعه ؟ أو سحبه ؟ أو ينقل على عربة أو على صينية دوارة ؟ وأخيرا يجب أن يعرف كيفية اضاءته ليحصل على الأثر الذى يرغب فيه .

وهكذا ، يكون مصمم المناظر ، كالمخرج والممثلين ، وكل فرد آخر يسهم فى المشروع ، يكون « حلال مشاكل » . وتختلف مشاكله عن مشاكل غيره من الفنانين . غير أن جهوده تتجه الى نفس الوجهة الهامة العامة — لاعطاء المسرحية التي يعملون فيها جميعا ، أفضل انتاج ممكن ، ذى اثر فعال .

الباب الرابع عشر

البروفات

البروفات هي الوسيلة التي تربط كافة عناصر الاخراج لتكون وحدة متكاملة موحدة صالحة لأن تقدم للمشاهدين . فائناء البروفات ، تندمج معا كل من المسرحية وفكرة المخرج عنها وفكرة مصمم المناظر عن الاخراج ، وفهم كل ممثل لدوره ، تلتحم معا لتنفيذ قصد المؤلف المسرحى الى اقرب ما يكون ، وأن تنتج ، الصدمة التي يريد احداثها فى المشاهدين ، بأعظم دقة ممكنة .

وبالطبع ، تتوقف صفة الاخراج الذى ينتج أخيرا ، بعد فترة البروفات، على عدد من العوامل - يتوقف على قيمة المسرحية ، وسلامة فكرة المخرج عنها ، وخيال كل من مصمم المناظر ومصمم الملابس ومهارة وإخلاص الممثلين- وربما توقفت على أعظم العناصر أهمية ، ألا وهو عنصر جودة تخطيط البروفات ، ودقة الاشراف على تنفيذها .

وجودة تخطيط البروفات ودقة الاشراف على تنفيذها مهمة المخرج أولا وأخيرا . وبينما يمكن استناد قدر معين من أعمال التفاصيل الى مدير المنصة ومساعديه ، فإن معظم الأعمال الهامة لابد أن يقوم بها المخرج نفسه ، بعضها قبل أن تبدأ البروفات ، وبعضها الآخر أثناء فترة هذه البروفات .

الاستعدادات التمهيدية Preliminary Preparations

يجب انجاز اكبر قدر ممكن من العمل قبل بدء البروفات ، ويجب أن يتضمن هذا تكوين فكرة واضحة مقبولة عن الاخراج وخطة عملية للتنفيذ الفكرة وتخطيط مفصل لأرض المنصة يبنى عليه العمل التمثيلى الواقعى وخطة مفصلة للعمل التمثيلى أثناء كل منظر . كما يجب أيضا أن يكون لدى المخرج جدول دقيق عن البروفات مخطط لتنفيذ كل ما هو ضرورى لتقديم اصدق عرض وأعظم اثر قدر المستطاع .

وكما ذكرنا فى باب أسلوب المخرج • تنشأ فكرة المخرج للأخراج عن دراسته التفصيلية للمسرحية وتقييمها : ما هى فكرة المسرحية أو مفهومها؟ كيف يمكن تأكيد هذا المفهوم على أحسن ما يكون ؟ ماذا يجب أن يكون عليه الإخراج الفعلى - أليكون أنيقا أم بسيطا ؟ أى العناصر الدرامية هو السائد فى المسرحية ؟ وماذا عن القصة ؟ وعن اشخاصها ؟ وعن الحالة ؟ واللغة ؟ والفكرة ؟ وأى هذه يجب تقويته ؟ ما هو أسلوب المسرحية ؟ أيجب اتباع ذلك الأسلوب أم يلزم تغييره ؟ وما هى القيم الدرامية الرئيسية ؟ وأيهما يجب تأكيدة ؟ ما هى المناظر الحاسمة ، أو اللحظات الحاسمة فى المسرحية ؟ وعلى أى شئ يتوقف تأثيرها ؟ من الإجابة على كل هذه الاسئلة تنشأ فكرة المسرحية كما يراها المخرج • وهذه الفكرة هى التى يحاول تنفيذها أثناء البروفات •

Production Plan

خطة الإخراج

تعرف الوسيلة التى يستخدمها المخرج لتنفيذ فكرته عن المسرحية باسم خطة الإخراج • وتصمم هذه الخطة بالتعاون مع مصمم المناظر والفنيين الآخرين • فيلم هؤلاء بالوسائل الفنية الموجودة لتنفيذ العمل وتسهيله ، وحجم النص ومرونتها ، وحجم قاعة المتفرجين والخطوط البصرية للمسرح ، ومقدار مرونة معدات الإضاءة ، ومبلغ الميزانية المعتمدة للمناظر والملابس والمهارات الفنية الموجودة لتساعد على تنفيذ الخطة • تقوم كل هذه العوامل بدور فى معرفة جدوى أية خطة تعمل •

• فمثلا ، عند دراسة إخراج مسرحية ماكبيث ، هناك عدد ضخم من الأسئلة العملية يلزم أن يجاب عليها للوصول الى خطة إخراج ممكنة • كيف يمكن تناول الساحرات ؟ أو أفعيا ؟ أم على أنهن مخلوقات فوق مستوى البشر ؟ أم خياليا ؟ كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى من مناطق التمثيل - خارجيا وداخليا - مع الاحتفاظ بحالة التنبؤ السائدة فى المسرحية؟ ما مقدار الألوان الممكن استعمالها فى الملابس دون المساس بالحالة أو حدوث أى أثر مضاد ؟ ما العصر الذى يجب أن تكون فيه المسرحية؟ أهو أحد العصور الوسطى ؟ أم عصر أوائل النهضة ؟ أم العصر الاليزابيثى ؟ كيف يمكن عمل منظر مستديم واحد لتمثل أمامه مناظر الأحداث التى وقعت على المسرح فى

بداية المسرحية ، ومناظر الحصون المختلفة وغاية برنامج ، وساحة القتال ؟ وإذا استعمل أكثر من منظر واحد ، كيف يمكن نقل المناظر بحيث لا تعوق سير العمل التمثيلي ؟ ما مبلغ ما يتوقع أن تحدثه الاضاءة فى تغيير الأمكنة أو المناظر ؟ وفى الاحتفاظ بالحالة ؟ تلزم الإجابة على كل هذه الأسئلة ، وعلى غيرها اجابة صحيحة مقنعة ، قبل الوصول الى خطة اخراج عملية .

وبالطبع ، فى حالة الكوميديا المنزلية ذات المنظر الواحد ، لا تكون خطة الاخراج معقدة بتلك الدرجة ، لابد أن تنشأ عن أية مسرحية بعض الصعوبات الفنية - الآثار الصحيحة والآثار الضوئية الخاصة ، ومواضع الأبواب والنوافذ والأسلوب العام ، ومع ذلك ، يجب حل جميع هذه المشاكل قبل بدء البروفات .

تخطيط أرض المنصة Ground Plan

ما ان يتم وضع خطة الاخراج ، اما بواسطة المخرج نفسه أو بالتعاون مع مصمم المناظر والفنيين الآخرين ، حتى يحين وقت عمل تخطيط لأرض المنصة . فإذا كان هناك أكثر من منظر واحد وجب أن يكون هناك تخطيط لكل منظر . هذا هو الجزء الهندسى من العمل . من هنا تصل خطة الاخراج الى تحديد خصائصها ومواضعها وأبعادها والعلاقات بين مختلف أجزاء المنظر . وعلى عاتق المخرج نفسه يقع أكبر قدر من تخطيط أرض المنصة ، وذلك بمساعدة ومشورة مصمم المناظر . وبطبيعة الحال يجب عمل كل شئ حسب مقياس رسم معين .

ذكرنا فى باب تصميم المناظر شتى العوامل الواجب مراعاتها عند وضع الرسم التخطيطى لأرض المنصة - وهى : توجيه المنظر ، والمظاهر المعمارية للمنظر ، والخطوط البصرية ، وترتيب الأثاث - كما ذكرنا ما يجب أن يشتمل عليه تخطيط أرض المنصة ، كموضع جميع الحوائط بالضبط ، وكذلك مواضع السلالم والمصاطب والخلفيات ومواضع فتحات المنظر كالأبواب والبوابكى والنوافذ والمدافئ ، ومواضع ومقاسات كافة قطع الأثاث كالكراسى والناضد والأرائك والمكاتب ، ومواضع ومقاسات كل أدوات المنظر كالصخور والشجيرات والأشجار .

عند اتمام الرسم التخطيطي لأرض المنصة ، يجب أن يمثل بغاية الدقة الممكنة ، ترتيب جميع المناظر والأثاث وأدوات المناظر كما تبدو عندما يتم تركيب المنظر نفسه فوق المنصة . فإذا اتبع هذا الاجراء ، عرف المخرج بالضبط ، ما سيعمل به عند تقرير حركات كل منظر وعمله التمثيلي - مقدار المسافة بين الأريكة والمكتب ، والمسافة بين الأريكة والشباك والمسافة بالأقدام بين المكتب والباب - وبذا يسهل عمله كثيرا عما يكون بغير ذلك .

Blocking Out خطة الاستعداد

بمجرد أن يتسلم المخرج رسما تخطيطيا لأرض المنصة ، يمكنه البدء بالخطوة التالية فى استعداداته وهى خطة تقرير الحركات والعمل التمثيلي للمسرحية . يتناول شتى المخرجين هذا العمل بطرق متباينة . اذ يفضل البعض أقل ما يمكن من خطة الاستعداد قبل البدء بالبروفات الفعلية . لا يرغب هؤلاء الا أن يقرروا فقط مواضع دخول وخروج كل شخصية ، والمنطقة التى يوضع فيها كل منظر لأنهم يفضلون أن يتركوا لكل ممثل أكبر قدر من الحرية ، قدر الامكان ، فى اختيار طريقه حول المنصة والمطلب الوحيد من الممثلين ، هو أن يكونوا فى أماكن معينة فى أوقات محددة . وهذه الطريقة عظيمة الجدوى مع الممثلين المتمرنين ، الذين اكتسبوا خبرة بكيفية تمثيل أى منظر على خير وجه ، ولكنها لا تجدى مع غير المتمرنين الذين لم يكتسبوا سوى القليل من الخبرة الدرامية ، أو لم يكتسبوا أية خبرة على الاطلاق .

يجعل بالمخرج ، فى حالة الممثلين غير المتمرنين أن يصمم فى ذاكرته جميع الحركات التى ينتظر أن يقوم بها ممثلوه فوق المنصة ، ويبينها فى هامش السيناريو الخاص به . ويدون ملاحظات بالوقت والمكان والكيفية التى يدخل بها أولئك الممثلون ، ومتى يعبرون ، ومتى يجلسون ، ومتى ينهضون ، ومتى يتجهون نحو الباب ، ومتى وكيف يخرجون . وبينما لا تترك خطة الاستعداد هذه شيئا للممثلين ، اللهم الا ما ندر ، فإنها تثبت فيهم روح الاطمئنان الضرورى لهم كى يعملوا بجد آمنين . ولما لا يوجد لديهم سوى القليل من الموارد الخاصة ، فإنهم يدون عادة أن يعطوا التعليمات الدقيقة بما ينتظر منهم وكيف يستطيعون تنفيذه .

دفتر التلقين prompt book

عندما يقوم المخرج بعمل الاستعدادات التمهيدية للحركات وللعمل التمثيلي ، فإنه فى الوقت نفسه ، يقوم باعداد دفتر التلقين prompt Book ويعطى مختلف المخرجين هذا الدفتر درجات متفاوتة من الأهمية . فيصر البعض على أن يضم ذلك الدفتر كل صغيرة وكبيرة فى الاخراج ، من الرسوم التمهيدية لمصمم المناظر ، الى نسخة من البرنامج الذى يوزع على المتفرجين . وهذا الدفتر سجل تاريخى قيم للاخراج . وقلما يكون ضروريا للاحتياجات المباشرة لوضع الاخراج على المنصة .

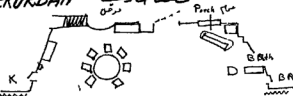
كل ما يطلب ، حقيقة من دفتر التلقين ، هو أن يتضمن المعلومات التفصيلية الضرورية فعلا ، الميكانيكية الاخراج ومحتوياته . فيتضمن هذا الدفتر : ملاحظات المخرج عن الحركات والعمل التمثيلي لكل منظر . والمنكرات الطارئة لقراءة السطور أو سمات أشخاص المسرحية ، والقيم الدرامية ، وكل اشارات الدخول ، وجميع اشارات الأصوات والأضواء ، وإشارات الستار ، وإذا اقتضى الأمر ، تنظيم نداءات الستار .

وبينما يبدأ المخرج فى اعداد دفتر التلقين فإن مدير المنصة هو ، عادة ، الذى يدون به جميع الاشارات الخاصة بدخول الممثلين وإشارات الأضواء والآثار الصوتية ، وإشارات الستائر . ولما كان هو المسئول عنها ، فإنه يكتب أيضا إشارات التحذير warning cues المناسبة بوقت طويل ، قبل « إشارات الاستعداد get-ready cues » ، و « إشارات التنفيذ execute cues » ، حتى يكون لدى من سيقومون بها ، وقت كاف كي يستعدوا .

وربما كانت أبسط وأسهل طريقة لتنظيم كتاب التلقين ، هو أن تؤخذ نسخة من السيناريو الخاص بالمخرج ، وتوضع فى ملف مفكك الصفحات (لوسليف) . وإذا كانت نسخة المخرج هذه مكتوبة بالآلة الكاتبة ، فلن يحتاج الأمر إلا الى ثقبها وإدخال حلقات الملف فى الثقوب . أما إذا كانت نسخة مطبوعة ، كما هو الحال دائما فى مسارح الهواة ، فما عليك إلا أن تفك صفحات الكتاب وتلصق كل صفحة فوق فرخ من الورق مقاس ٨ ١/٢ × ١١ بوصة . وإذا قطع الجزء الأوسط من فرخ الورق ، أمكن لصق الصفحة به ،

نکاح ۱۴-۱ - صفت من کتاب تعلیقہ نوزیدی - الذین الذلک

INTERURBAN نصف جزریہ



آني: ابيع شيئا ..
 بيسي: Beesie عمة بنا (تدخلى Annie شرفه
 من باب الخلق مكرمة عمة وشغلنا الدرس وكوز حلاقة)
 آني: عاء الماء في الصباح!
 جيمي: Jimmie يا غلام! انظر جيمي اخبر بيسي Gis!
 (سيدفع خارجا من الباب الامامى ..
 فريد: Fred ، هيا ، لك واحد (سيدفع خارجا الى امام
 تتبعه كيتي: Kitty و انا Emma تجربا خلفه . يبدأ
 آني في آن تبذل
 آني: يا (تشير الى الخلف تجو بيسي ياد وانه الخلاقه)
 بيسي: لم اكون اظن انني ما عيش جيمي اني هذا اليوم!
 اواه ، هنا
 فريد (خارج المصحة) : ايلي ايله ابراهيم العظيم القوة ..
 (يتدفع خارجا من الباب) يا آني اضعفك الحصة
 بيسي: يا لرملة السما
 فريد : لا توقف هنا!
 آني: وجدتها (تجرى الى المنطقة الامامية يجتمع وتدخلى الخلف)

على أن تكون سهلة القراءة ، مع ترك هامش على كل من الجانبين لكتابة المذكرات والملاحظات وإشارات بدء الكلام والأضواء ، وما إلى ذلك . (أنظر شكل ١٤ - ١) . وتكتب عادة المذكرات الخاصة بالحركات أو بالعمل التمثيلي ، أو بقراءة الأدوار بالقلم الرصاص ، إذ هي دائما قابلة للتعديل . أما الإشارات فتكتب بالقلم الملون مع استعمال لون لكل نوع من التحذيرات ، و « استعد » و « نفذ الإشارات » ، ويجب أن تكون هذه واضحة قدر الامكان لئلا تكون هناك فرصة لاغفالها .

يترك دفتر التلقين ، عادة ، في عهدة مدير المنصة ، إذ سيشراف على البروفات الأخيرة في العرض . وتعمل صورة من هذا الدفتر تضم بعض المعلومات أو كلها ، يستخدمه مساعد مدير المنصة المعروف باسم « الملقن prompter » . يمسك الملقن دفتر التلقين منذ أن يبدأ الممثلون في حفظ أدوارهم ليساعدتهم إذا نسوا ، أو يصحح لهم عندما يحذفون سطورا أو حركة أو عملا تمثيليا . وفي أثناء العرض يوضع الملقن في الأجنحة بمقدم المنصة بعيدا عن المشاهدين ، إذا احتاج الأمر إلى التلقين . كما يمكنه من ذلك الموضع إعطاء الإشارات لعمال الأضواء light men أو عمال الصوت Sound men أو الستار curtain men عند غياب مدير المنصة في مكان ما .

جدولة البروفات Scheduling Rehearsals

يجب دائما معرفة تاريخ العرض « قبل » وضع جدول البروفات . فإذا اتبعت هذه القاعدة أمكن جدولة البروفات بحيث تستمر إلى عرض الافتتاح . وتختلف مدة البروفة باختلاف مران هيئة التمثيل ومقدار الوقت الذي يمكنهم قضائه ، وصعوبة تمثيل المسرحية . ويقضى المحترفون ، عادة ، حوالى أربعة أسابيع في بروفات المسرحية العادية ، وخمسة أسابيع في المسرحية الموسيقية . ويقضى عدد قليل من الهواة حوالى هذه المدة . وفي حالة الهواة ، يجب أن تكون مدة البروفات خمسة أسابيع ، قد تمتد إلى ثمانية .

يتحدد عدد البروفات تبعا لصعوبة المسرحية وعدد أفراد هيئة التمثيل ، والتعقيد العملى للإخراج . وتحتاج المسرحية التاريخية الكثيرة تغيير الملابس والمناظر ، مثلا ، أو الفارس ، التى فيها ضغط الوقت أمر بالغ الأهمية ، تحتاج إلى بروفات أكثر مما تحتاج المسرحية المنزلية الحديثة . ومع ذلك ، فهناك

نهايات كبرى ونهايات صغرى يمكن أن تكون عاملا ذا فائدة فى جدولة البروفات . وعموما « ليس من الصواب اعداد عرض بأقل من أربع وعشرين بروفة بينما يحتاج عدد قليل من المسرحيات الى أكثر من ثلاثين بروفة . وقد بنيت هذه الأعداد على أساس أن تستمر البروفة مدة ثلاث ساعات تقريبا ، إلا فى حالة البروفات بالملايس التى تستمر أربع ساعات أو خمسا . وأية بروفة تقل عن ثلاث ساعات ، تكون غير اقتصادية . وأية بروفة تستغرق أكثر من ثلاث ساعات تسبب تعب أفراد هيئة التمثيل .

Typical Schedule

الجدول المثالى

اقترح الجدول التالى كمرشد لمجموعة من الممثلين الهواة غير المتمرنين نسبيا ، لتمثيل كوميدية منزلية ذات منظر أو منظرين ، وكمية متوسطة من معدات المناظر والضوء والملابس والأدوات .

١ - قراءة المسرحية كلها . والغرض من هذه القراءة ، هو أول تعريف لهيئة التمثيل كلها بالمسرحية كاملة . ومن الممكن أن يقوم بها شخص واحد، إذا أريد ذلك . كما يمكن أن يقوم بها جميع أعضاء هيئة التمثيل ، يقرأ كل منهم سطور دوره . ويمكن حذف هذه البروفة فى حالة المسرحيات البالغة البساطة .

٢ - القراءة الثانية للمسرحية . يجب أن يقوم كل أفراد هيئة التمثيل الكاملة ، بهذه القراءة الثانية . فيقرأ كل ممثل دوره . ويجب أن يتوقف كلما احتاج الأمر الى شرح العلاقات بين شخصيات المسرحية ، أو القيم الدرامية، أو الفكرة الأساسية أو أى شيء فيه التباس . ويجب على المخرج ، فى هذه البروفة ، أن يشرح خطة الاخراج التى أعدها - أسلوب الاخراج ، ونمط المناظر وطراز الملابس ، ونوع الاضاءة الواجب استعماله .

٣ - الاستعداد للفصل الأول . يجب تخصيص الثلاثين الأولين من مدة هذه البروفة لاعداد حركات الفصل الأول وأعماله التمثيلية ، بحيث يكتب الممثلون جميع تعليماتهم ، كل واحد منهم فى السيناريو الخاص به ، وذلك بالقلم الرصاص . ويخصص الثلث الأخير لاعادة الفصل ، لتثبيت الحركات والأعمال التمثيلية المكلف بها أعضاء هيئة التمثيل .

٤ - تمثيل الفصل الأول : يجب تخصيص وقت هذه البروفة للعمل المرحز على الفصل الاول ، للتأكد من أن لدى كل ممثل فكرة واضحة عن الشخصية التي يمثلها ودور هذه الشخصية فى القصة . ويجب تكرار حركات هذا الفصل وجميع أعماله التمثيلية مرتين على الأقل .

٥ - الاستعداد للفصل الثانى : وهنا أيضا ، يخصص الثلثان الأولان من الوقت للاعداد للعمل الدرامى بهذا الفصل ، ويخصص الثلث الأخير لاعادة العمل التمثيلى لتثبيتته .

٦ - تمثيل الفصل الثانى : يجب تخصيص مدة هذه البروفة لنفس العمل الجاد ، لتمثيل الفصل الثانى ، كما حدث فى الفصل الأول . ويجب اختيار الحوافز ، وتشريح العلاقات بين الشخصيات ، وتشجيع الممثلين على أن يكتشفوا بالضبط ما يتوقع أن تقوم به شخصياتهم فى كل منظر ، كما ينبغي تكرار هذا الفصل مرتين على الأقل .

٧ - إعادة الفصلين الأول والثانى : فيجب الانتفاع بهذه البروفة لتثبيت العمل التمثيلى والعلاقات السابق تنميتها فى البروفات السابقة ، تثبيتا تاما . كما يجب استعمالها لتوضيح أى عمل درامى لا يتم بالطريقة الصحيحة .

٨ - الاستعداد للفصل الثالث : يخصص الثلثان الأولان من وقت هذه البروفة للاعداد للحركات والأعمال التمثيلية لهذا الفصل ، والثلث الأخير لمراجعة المواد ، لتثبيتها .

٩ - تمثيل الفصل الثالث : يجب تخصيص مدة هذه البروفة لنفس العمل الجاد فى تمثيل الفصل الثالث كما حدث فى الفصلين الأول والثانى . ويجب تحليل كل من الشخصيات ، والعلاقات والحوافز ، وصلها بالعمل الدرامى عند نموه أثناء التمثيل . يجب إعادة العمل الدرامى مرتين على الأقل .

١٠ - مراجعة الفصلين الثانى والثالث : يجب استغلال هذه البروفة فى تثبيت العمل التمثيلى والحركات بهذين الفصلين ، وتوضيح كل ما يكتنفه الالتباس من ناحية الحوافز والعلاقات .

١١ - الفصل الأول بدون السيناريو: يجب تخصيص هذه البروفة لتثبيت سطور هذا الفصل وربطها بالعمل التمثيلى . ويجب إعادة العمل التمثيلى مرتين على الأقل .

١٢ - الفصل الثاني يدون السيناريو : يجب أن تقوم هذه البروفة للفصل الثاني بما قامت به البروفة السابقة للفصل الأول ، ويراجع العمل التمثيلي مرتين على الأقل .

١٣ - الفصل الثالث بلا سيناريو : يجب استعمال هذه البروفة للفصل الثاني كما استعملت البروفتان السابقتان للفصلين الأول والثاني . وهنا أيضا يراجع العمل التمثيلي مرتين على الأقل .

١٤ - مراجعة المسرحية كلها : يجب عمل هذه المراجعة الكلية الأولى بدون سيناريو . والغرض منها أن تبين للمخرج ولأفراد هيئة التمثيل ما يحتاجون اليه للمسرحية من تعبيرات وتفصيلات ، وأين يجب بذل أقصى جهد من الآن فصاعدا .

١٥ - عمل مفصل على الفصل الأول : يجب تخصيص هذه البروفة لازالة الصعوبات التي ظهرت في مراجعة المسرحية . كما يجب أن تهدف أيضا الى العمل على جعل العمل التمثيلي حادا ، وتصحيح قراءات السطور، وتوضيح وتنقية العلاقات بين مختلف شخصيات المسرحية .

١٦ - عمل مفصل على الفصل الثاني : يجب أن تقوم هذه البروفة نحو الفصل الثاني ، بما قامت به البروفة السابقة نحو الفصل الأول .

١٧ - عمل مفصل على الفصل الثالث : وهنا أيضا تقوم هذه البروفة نحو الفصل الثالث بنفس ما قامت به البروفتان السابقتان نحو الفصلين الأول والثاني .

١٨ - مراجعة المسرحية كلها : يجب عمل هذه المراجعة باقل ما يمكن من الوقت وذلك كي يشعر أفراد هيئة التمثيل بالاستمرار . يجب على المخرج أن يبدأ بخلق احساس بالسرعة والايقاع في تلك المسرحية وتقرير ما اذا كان هناك شيء بحاجة الى تصحيح . يجب توقيت كل فصل ، وعلى مدير المنصة تسجيل ذلك حتى تمكن الاستفادة من هذا الوقت كأساس للمقارنة في المراجعات التالية .

١٩ - **مراجعة المسرحية برمتها** : يجب أن تتضمن هذه المراجعة أكبر قدر ممكن من الأدوات اليدوية hand props والملابس • وينبغي أن يكون الغرض منها تحسين الخطر وصل العمل التمثيلي للاخراج • وهنا أيضا يجب توقيت كل فصل وتسجيل الوقت •

٢٠ - **تمثيل المناظر الفردية** : يجب أن تكون هذه هي البروفة النهائية المخصصة لتلك المناظر التي تبدو بحاجة الى معظم العمل التمثيلي • يلزم توجيه انتباه خاص الى المناظر القمية للتأكد من نموها الى الارتفاع الصحيح •

٢١ - **مراجعة كاملة - بروفة بالأدوات اليدوية** prop rehearsal ينبغي أن تتضمن هذه البروفة استخدام جميع الأدوات اليدوية والملابس وأخذ مذكرة بكل ما هو غير مناسب حتى يمكن ابداله قبل البروفات بالملابس • والغرض من هذه البروفة هو العمل على تكامل الدور والعمل التمثيلي حتى ينساب التمثيل فى سهولة ويسر • وهنا أيضا يجب توقيت كل فصل وتسجيل الوقت •

٢٢ - **البروفة الاولى بالملابس** : يجب أن تتضمن هذه البروفة جميع المناظر والملابس والأدوات اليدوية والماكياج والأضواء • والغرض منها تكامل العمل التمثيلي والاخراج الفعلى • ويلزم استخدام جميع اشارات الضوء والصوت والستائر وتحديدها وينبغي مراجعة الماكياج والملابس تحت أضواء المنصة كما يجب توقيت استبدال الملابس وعمل أى تغييرات فى الحركات أو فى العمل الدرامى فى الحال ، ثم تكرر مرة أخرى لتثبيتها • وفى نهاية البروفة يجب عمل نداءات الستائر ومراجعتها • وربما احتاج الأمر الى توقيت الفصل فى هذه البروفة بسبب كثرة التوقف والابتداء •

٢٣ - **البروفة الثانية بالملابس** : يجب القيام بهذه البروفة كما لو كانت غرضاً حقيقياً • فينفذها مدير المنصة بينما يجلس المخرج خارج المنصة فى الصفوف الامامية ولا يصعد الى المنصة الا بين الفصول ليبدى ملاحظاته للممثلين ولغيرهم من هيئة العمل بالمسرح • وإذا أمكن ، فيجب أن يمثل كل فصل بدون أى توقف ، الا اذا كان هناك مشكلة خطيرة • وإذا تيسر ، فيحضر هذه البروفة عدد من المتفرجين ولا سيما اذا كانت المسرحية كوميدية ، حتى يعرف الممثلون تأثير المشاهدين • وإذا اقتضى الأمر عمل صورة ، فليكن التصوير

فى نهاية البروفة - أو اذا تطلب العمل استبدالاً معقداً للمناظر، فليكن التصوير فى نهاية كل فصل وينبغى إعادة توقيت الفصول ومقارنة الوقت الأخير بأوقات البروفات السابقة .

٢٤ - البروفة الثالثة بالملايس : تمثل هذه البروفة الثالثة بالملايس، قدر المستطاع ، كما لو كانت عرضاً حقيقياً . ويلزم رفع الستار فى الوقت المحدد بالجدول . ويجب ألا يتوقف التمثيل لأى سبب . كما يلزم دعوة بعض المشاهدين لحضور هذه البروفة ، اذا كان هذا بالامكان . ويجب على المخرج تدوين ملاحظاته وهو جالس فى قاعة المتفرجين، وابدائها لهيئة التمثيل، اما بين الفصول واما فى نهاية البروفة . ويجب أن يقوم مدير المنصة وحده بالإشراف على هذه البروفة ، ويتلقى الممثلون تعليماتهم منه . ويجب أن تكون الفواصل intermissions من نفس وقت فواصل العرض الحقيقى . ويمكن توقيت نقل المناظر واستبدال الملابس ، توقيتاً دقيقاً : كما يجب اتباع الروتين بين الفصول ، بغاية الدقة ما أمكن . وبالطبع يجب توقيت كل فصل على حدة ، وتسجيل الوقت للانتفاع به فى المقارنة بأوقات العروض التالية .

البروفات التكميلية Supplementary Rehearsals

بينما يجب اتباع الجدول السابق للماعته لأعداد كوميدية منزلية ذات منظر أو منظرين ، فقد يحتاج الأمر الى عدد اضافى من البروفات عندما تكون المسرحية تاريخية ، أو عندما تكون بها مناظر صعبة أو عندما يكون بها عدد كبير من تغييرات المناظر أو اشارات الضوء ، أو عدد غير عادى من الممثلين، أو يكون هناك ممثلون غير متمرنين . ومن المحتمل أن تقع هذه البروفات الاضافية فى أحد الأقسام الآتية :

بروفات السطور Line rehearsals

يمكن عمل بروفات السطور فى أى وقت أثناء فترة البروفات العادية ، كلما أحس المخرج بضرورة استيعاب أفراد هيئة التمثيل لأدوارهم بصورة أفضل . وبما أن هذه البروفات تعقد عادة والممثلون جالسون فى دائرة يكررون سطورهم بدون مراجعة الحركات المصاحبة أو العمل التمثيلى المصاحب، فتترك المنصة للهيئة الفنية ، بينما تعقد بروفة السطور .

Individual rehearsals or coaching البروفات الفردية أو الارشادات

تعد هذه البروفات ، عادة ، مع المخرج فى جلسة خاصة مع واحد أو اثنين من أعضاء هيئة التمثيل الحاضرين . فمثلا ، اذا كان لدى ممثل معين مشكلة فى منظر بعينه ، استطاع المخرج مقابلته وحدهما كى يساعده على الخروج من ذلك المازق . كذلك البروفات الفردية عظيمة الفائدة فى مناظر العشق أو المبارزة ، أو فى منظر قتال حيث يجوز عمل بروفة للحركات التفصيلية مرة بعد مرة لاستيعابها بصورة أفضل وتثبيتها . وأخيرا ، فطبيعة الحال ، عند العمل مع ممثلين غير متمرنين، ربما يكون على المخرج أن يراجع مع كل ممثل دوره كله فى جلسة خاصة ، كى يقوم حوافزه ، ويريه ماذا يجب أن تسهم به الشخصية التى يمثلها فى تطور المنظر . وفى مثل هذه الأحوال، فإن أى وقت يتسنى للمخرج تخصيصه للارشادات الفردية ، سياتى حتما بنتائج مثمرة فى تحسين الصفة الكلية للأخراج .

Technical rehearsals البروفات الفنية

لا تحتاج المسرحية البسيطة ذات الفصل الواحد أو الفصلين الى هذا النوع من البروفات . ولكن اذا كان هناك نقل مناظر معقدة أو عدد غير عادى من اشارات الصوت أو الضوء، فيحسن تخصيص بروفة على الأقل أو بروتين لعمل التفاصيل الفنية . وعادة ما تأتى هذه البروفة الفنية فى أواخر الجدول - قبيل البروفات بالملابس أو بينها - ولا تحتاج الى حضور الممثلين ، إذ يوسع مدير المنصة أو مساعده أن يقرأ الاشارات الضرورية أو يؤدى الحركات التمثيلية اللازمة .

Extra dress rehearsals مزيد من البروفات بالملابس

يجدر ، فى حالة الانتاج الثقيل بدرجة غير عادية ، أو فى حالة المسرحية المتعددة المناظر حيث يوجد عدد ضخم من اشارات الضوء والصوت، يجدر اضافة بروفة واحدة بالملابس . فهناك ، ببساطة ، عدد كبير جدا من المشاكل الفنية ينشأ أثناء عمل ثلاث بروفات فقط بالملابس وبذا يمكن أن نتوقع الحاجة الى هذه البروفة الاضافية بالملابس ، ويجب أن يشملها جدول البروفات الاصلى .

Conduct of Rehearsals تنفيذ البروفات

جرت العادة أن تنفذ كل بروفة بطريقة تختلف قليلا عن طريقة تنفيذ غيرها ، تبعا لنوع المسرحية وعدد أفراد هيئة التمثيل ، ومرحلة نمو الاخراج والمادة التى تتناولها ، والأثر الذى يحاول المخرج الحصول عليه . وهناك قواعد عامة تنطبق على تنفيذ جميع البروفات ، فاذا اتبعت جاءت بأثر مفيد على نوع الاخراج .

واجبات المخرج Director's Responsibilities

تقع المسئولية فى نجاح البروفات أو اخفاقها على المخرج نفسه . فعليه أن يقرر الطريقة ويضع الاطار الذى يمكن أن يحدث فيه العمل الخلاق . ولكى يعمل بنجاح مع الممثلين ، عليه أن يحظى بثقتهم جميعا ، ويشعر الممثلون ، ولا سيما غير المتمرنين منهم بالحيرة الشديدة عندما يقفون على المنصة أمام المشاهدين . فيعترفهم خسوف فظيع . ونتيجة لذلك ، ينظرون الى المخرج لكى يبث فيهم الثقة والاطمئنان ويهدئ روعهم ، لا يستطيع هؤلاء احتمال النقد اللاذع أو النقد الشخصى ، لأن تركيب نفوسهم هش . وما ان تضعف ثقتهم فى نفوسهم حتى يتعذر اعادةتها اليهم . يجب اشعار الممثلين دائما بأنهم اذا فعلوا ما يطلبه منهم المخرج ، ظهروا مجيدين ، وممتعين وأكفاء . وبغير هذا الشعور بالثقة ، يجد أغلب الممثلين أنه يصعب عليهم جدا أن يعطوا المخرج شيئا سوى قراءة الدور بغير اهتمام .

وربما كانت الطريقة المثلى التى يستطيع المخرج أن يحصل بواسطتها على ثقة ممثليه ، هى التأكد من أنه يعرف بالضبط ما يفعله هو نفسه . يجب أن يعرف المسرحية من كل نواحيها ، كما يجب أن يعرف جميع شخصياتها واسهام كل منهم فى تلك المسرحية . وبالطبع ، ينبغى أن يعرف بالضبط المادة التى يريد أن يتناولها فى كل بروفة ، وأى القيم يرغب فى اظهارها وأى الآثار يود الحصول عليه ، وأى العلاقات يهدف الى تقويتها أو تغييرها ، وأى المناظر يحتاج الى بنائه والى أى ارتفاع يجب أن يصل فى بنائه . وما ان يقتنع الممثلين بأن المخرج يعرف ما يفعله هو نفسه ، ولماذا يفعله ، حتى ينفذون أوامره طائعين متحمسين . أما اذا أحسوا بأنه يتخبط ، وأنه ، فى الحقيقة ، لايعرف ما يريد ، أو أنه يلقى اللوم عليهم عن أخطائه هو نفسه ، فأنهم يترددون فى

أن يعهدوا اليه بأمورهم وبأنفسهم ، وربما كانت استجاباتهم لمقترحاته فى تردد
وتذمر .

وكما هو من الضرورى أن يحظى المخرج بثقة ممثليه ، كذلك من
الضرورى أن يكون فيهم روح الطاعة والاحترام . فانه لا يمكن تنفيذ البروفات
على مبدأ حرية كل فرد فى عمل ما يشاء . بل يجب أن يخضع كل فرد مصالحه
الشخصية لمصلحة المجموع . يجب أن يطلب المخرج من الممثلين الحضور
الى البروفات فى المواعيد المحددة ، وأن يكونوا على استعداد للدخول
عند مجيء اشارة دورهم . فإذلا ظلم ممثل فى قاعة
المتفرجين يتحدث الى صديقه عندما يأتى دوره فجأة للتمثيل عند نافذة فوق
المنصة ، فسد أثر المنظر كله وضاع وقت جميع الممثلين الآخرين الموجودين فوق
المنصة . وإذا وقف ثلاثة أو أربعة ممثلين فى أحد الأركان يضحكون
ويتندرون بالنكات ، وجد السذج والصغار صعوبة فى التركيز على منظر
غرامى يقومون بتمثيله . وإذا ظل أحد أفراد هيئة التمثيل يناضل فى حفظ
دوره وقد حفظ كل من عداه دوره عن ظهر قلب ، جعل هذا الممثل ، من المستحيل
على المخرج وعلى الممثلين الآخرين أن يفعلوا الكثير فى المنظر الذى يظهر
هو فيه .

واجبات الممثلين Actor's Responsibilities

ليست الطاعة والنظام discipline من واجبات المخرج وحده
بل يجب أن يحظى المخرج بالتعاون الايجابى من كل عضو فى هيئة التمثيل،
كى يحصل على جو خلاق حقيقى فى البروفات . يجب على كل ممثل أن يحضر
فى الموعد المحدد ، وأن يكون على استعداد لتلبية اشارات دخوله ، ويمتنع
عن أحداث ما يسبب شرود الذهن ، وأن يحفظ سطور دوره فى الوقت المحدد
وعلاوة على ذلك ، يجب أن يزود نفسه بأدوات يدوية وملابس بديلة ، كى يعمل
بها فى التمثيل الأساسى ، كما يجب أن يحتفظ معه دائما بقلم رصاص حتى
يتسنى له أن يدون فى السيناريو الخاص به أية تعليمات أو تغييرات فى
الاخراج يصدرها المخرج وأخيرا ، يجب أن ينمى الممثل فى نفسه المتعة فى
عمله ، وأن يتابع باهتمام جميع ادوار البروفات التى يكون لها اثر، ولو ضئيل،
على الشخصية التى يقوم بتمثيلها أو على علاقتها بالشخصيات الأخرى فى
المسرحية .

Staff Responsibilities

واجبات موظفى المسرح وعماله

قبل البدء فى أية بروفة على المنصة ، يجب على مدير المنصة أن يتأكد من أن الرسم التخطيطى لأرض المنصة قد خطط على أرضها ، وأن جميع قطع الأثاث المطلوبة قد وضعت فى أماكنها الصحيحة . ويمكن تخطيط أرض المنصة بالطباشير ، أو الأفضل أى يكون التخطيط بشريط من الورق المصغ الزاهى اللون . ويمكن استعمال قطع صغيرة منه لتحديد مواضع أركان الحوائط والتخريجات فيها ، والتوافذ والستائر والمدافئ . كما يمكن استعمال الشريط المصغ أيضا فى تحديد مواضع شتى قطع الأثاث اللازمة للبروفات حتى يمكن نقلها بسهولة عند استبدالها بغيرها . ويجب عمل كافة علامات تحديد المواضع هذه بحسب مقياس رسم .

يجب على مدير المنصة أو مساعده التأكد من اخطار كل ممثل بالموعد الذى يجب أن يحضر فيه للظهور فى بروفة معينة . ويتم هذا عادة بإعلان الممثلين الحاضرين ، فى نهاية كل بروفة ، بالموعد المطلوب حضور كل منهم فيه ، فى البروفة التالية . وإذا كان بعض الأعضاء غائبا ، فيلزم اخطارهم تليفونيا . وعند عمل جدول البروفات وتنفيذها ، ينبغى أن يكون الهدف تحاشى التعرير الضائع سدى بسبب حضور الممثلين عند عدم الحاجة اليهم ، أو جلوسهم لأوقات طويلة قبل الحاجة اليهم . وعلاوة على ذلك ، ينبغى أن يدون مدير المنصة أو مساعده فى دفتر التلقين ، جميع الحركات والأعمال التمثيلية التى طلبها المخرج ، وكذلك أية أعمال أو حركات أو وقفات أضافها الممثلون انفسهم . ويجب أن يكون دفتر التلقين هو المرجع فى حالة أى سوء فهم .

وأخيرا يجب على مدير المنصة أو مساعده (الملحن) أن يكون موجودا ليعكس بدفتر التلقين فى جميع البروفات ، عندما يرى المخرج أن الموقت يقتضى ذلك .

Problem Scenes

المناظر المعقدة

هناك أنواع معينة من المناظر يبدو انها كثيرة الحدوث فى أنواع شتى من المسرحيات ، وتحتاج الى عناية خاصة وبروفات أكثر مما تحتاج اليه

المنابر العادية • ومن هذه المناظر : مناظر القتال ، ومناظر المبارزة ، ومناظر إطلاق النار ، ومناظر الطعن بالخنجر ، وكذلك مناظر الغرام ، ومناظر الأكل • فقمص جميع هذه المناظر قدرا كبيرا من العمل التمثيلي الذي يستلزم دقة التوقيت لكي يكون تأثيرا فعالا • وبما أن معظم هذه المناظر ، باستثناء مناظر الأكل ، تتضمن شخصين أو ثلاثة أشخاص فحسب ، فيمكن عادة عمل بروقاتها على حدة ، اجتنابا لضياع وقت هيئة التمثيل كلها ، بينما ينفذ عملها التمثيلي الفصل •

مناظر الأكل Eating scenes

يحتمل أن تحتاج هذه المناظر الى عدد أكبر من هيئة التمثيل ، أكثر مما يحتاج معظم المناظر المعقدة الأخرى • وعلى ذلك ينبغي عمل بروقاتها أثناء البروفات ذات الجداول المنتظمة • والمشكلة الرئيسية في مناظر الأكل ، هي التأكد من عدم طمس أو ادغام الألفاظ الهامة بواسطة الأكل ، وكذلك الكلام الهام ، كما يتسبب هذا الاندماج بسبب وضع الشخصيات حول مائدة ، وضعا غير مناسب •

وعندما ينحصر الأكل على مائدة واحدة ، فقد يكون شكل هذه المائدة عاملا هاما في تقرير فعالية المنظر • وعندما لا يتضمن المنظر سوى شخصين أو ثلاثة أشخاص ، فمن الممكن أن تكون مربعة الشكل أو مستطيلة أو دائرية دون أثر كبير على فائدتها • وإذا تضمن المنظر أربعة أشخاص أو أكثر ، فمن الأسهل على المخرج أن يعمل بمائدة مستديرة ، فتقل صعوبة الاحتفاظ بممثليه مكشوفين واضحين ، وتكون قدرته أكثر على « التسلسل » قليلا ، حتى يجلس أقل عدد ممكن من الممثلين ، ويظهروهم نحو المتفرجين •

وعند اخراج منظر أكل ، على المخرج أن يتذكر أن الأكل نفسه ليس هاما وانما هو مجرد خلفية للعمل الدرامي • وبناء على ذلك ، يجب أن يكون هناك أقل ما يمكن من الأكل الفعلي لاستمرار الاحتفاظ بخداك الإيجاء بالحقيقة • وبالطبع يجب ألا يكون الممثل يأكل عندما يأتي دوره في الكلام • كما يجب ألا يكون ممثل آخر يأكل في تلك الأثناء ، لئلا يشرد ذهن المشاهدين •

الواقع أن واجب المخرج هنا مزدوج • فيجب أن يقرر أي الألفاظ أو

الكلام ضرورى لأن يسمعه الجمهور ويفهمه ، كما يجب أن يتأكد من أن انتباه المشاهدين موجه الى الممثل الصحيح عند النطق بتلك الالفاظ . وإذا كان على شخصية واحدة أن تلقى عددا من العبارات الهامة ، يجب وضع تلك الشخصية فى وضع تأكيدى ظاهر . وإذا كان على شخصية أخرى أن تقول عبارة أو عبارتين فحسب ، فربما أمكن وضع هذه الشخصية الأخرى فى وضع تأكيدى، ثم تنهض وافقة على قدميها لأى عذر قبل لقاء الكلام مباشرة . وعلى أية حال ، يحتاج منظر الأكل الى تصميم دقيق وبروفات كثيرة لكي يسير مسيرا طبيعيا ويحتفظ بامتاع المتفرجين .

Fight scenes

مناظر القتال

تتضمن مناظر القتال الضرب باللكمات والمصارعة والمبارزة واطلاق الرصاص والطعان stabbing ، ومجموعات شتى من هذه . ومهما تكن طبيعتها فهناك عدة نقاط هامة يجب مراعاتها عند اخراج منظر قتال : يجب أن يبدو القتال حقيقيا قدر المستطاع وأن يكون قصيرا بما يطابق الحقيقة ، ويجب اخراجه بحيث يولد أكثر ما يمكن من فترات التوقف ، وأن ينتج عنه أقل فرصة ممكنة لحدوث الأذى البدنى . ولما كان بعض هذه المتطلبات يتعارض مع البعض الآخر ، فإن اخراج مناظر القتال يتطلب كثيرا من الانتباه الى التفاصيل وقدرا عظيما من البروفات .

A duel

المبارزة

تتضمن المبارزة بالسيف أكبر احتمال للضرر . ولكى يبدو المنظر حقيقيا ، فمن الضرورى استخدام أدوات مأمونة ، مثل الأطراف غير الحادة، والملابس الواقية . وعلى ذلك يكون المتبارز عرضة لطعنه قوية أو قطع غائر . ولإقتال الخطر ، يجب عمل المبارزة تحت اشراف استاذ مختص فى الدفاع أو بأشراف بعض الممثلين الذين سبق لهم أن تمرنوا كثيرا على أعمال الدفاع .

وعلى أية حال ، يجب مراعاة الاحتياطات الواقية . يجب أن تبرد أسفة السيف وحدودها لتصير غير حادة . ويجب القيام بكل حركة من حركات

المبارزة مقدما ، وعمل بروفاتها بعناية • كما يجب ألا يكون هناك أى انحراف عن الأسلوب المحدد خلال الدروس التالية والعروض - كثير من الطعنات ، وكثير من الافلات ، ثم الطعنة الأخيرة ، وتنتهى المبارزة •

وعندما يكون من الضروري التظاهر باختراق الجسم حقيقيا ، فيمكن عمل هذا على خير وجه بالطعن بالسيف عند جهة خلفية المنصة بحيث يكون الشخص المطعون نحو المقدمة ، وجعله يقبض بذراعيه على نصل السيف ، ليحتفظ به فى مكانه • وإذا مثلت هذه العملية بالطريقة الصحيحة ، فلن تقتضح هذه الخدمة أمام الجمهور • كما أن ضغط ذراع الضحية على النصل يجعل من الصعب سحبه • وهذا يساعد أيضا على خداع الأيحاء بالحقيقة •

الطعن Stabings

سواء كان الطعن يسكين حقيقية أو بنصل من المطاط ، فيلزم حجب بطريقتي ما أو بأخرى • وعادة ، خير طريقة هى استخدام جسم الشخص الذى سيطعن ، كدرية تحجب الضربة ، وهذا يعنى أن الطاعن يجب أن يأتى من خلفية المنصة • وإذا تعذر هذا الترتيب من الناحية العملية فيجب استخدام الطاعن نفسه لحجب الضربة ، أو العمل على تحرير بعض الأشخاص الموجودين على المنصة بحيث تحجب أجسامهم الطعنة •

وهنا أيضا ، تساعد عملية التظاهر بصعوبة سحب السكين من جسم الضحية ، تساعد كثيرا على الاحتفاظ بخداع الأيحاء بالحقيقة • وبمجرد سحب السكين ، يجب حجبها أو إخفاؤها ليلا يبدو عدم وجود الدم على نصلها • كما أن نصل الضحية عند الطعن ، بالغ الأهمية • وعموما لا يقع الشخص المطعون ، على الأرض أثر الطعنة مباشرة • فيحتمل أن يرتقى فوق كرسي أو نضد ، ثم يسقط بعدها على الأرض تدريجيا • وبالطبع إذا قلب الكرسي أو النضد أثناء سقوطه ، أضاف هذا كثيرا إلى الإيهام بحقيقة الموقف • ومما يزيد فى هذا الإيهام ، أن يعمل الضحية على السقوط خلف مقعد أو منضدة أو أريكة ، حيث لا يمكن ملاحظة استمرار تنفسه •

القتال باللكمات Fist fights

من الممكن أن كون القتال باللكمات خطرا كالمبارزة تماما - كما أنه

يكون غير مقنع - اذا لم يمثل بعناية • فاللكمة التي تصيب الفك صدمة ، قد تحدث نتائج فى غاية الخطورة • كذلك للكمة التي تصيب الفك بعد تسديدها، وتبدو ذات صدمة قوية تسبب سقوط الضحية ، لا تقنع المتفرجين •

والمشكلة الآن هى تنفيذ العمل التمثيلى بحيث تبدو قبضة اليد كأنها أصابت الفك وأحدثت صوتا مشابها لصوت أصابة الفك ، وأن يبدو المضروب كما لو أن اللكمة قد أصابته فعلا • ويحتاج هذا عادة الى أن يكون القتال فى محور ممتد بين خلفية المنصة ومقدمها حتى لا تبدو للكمات الطائشة أمام بصر المتفرجين • كما أنه يحتاج أيضا الى محاكاة لصوت لكمة تصيب فكا أو جزءا آخر من الجسم • وأحيانا ، يقوم الشخص المضروب بأحداث هذا الصوت نفسه • والأفضل ، أن يقوم أحد الواقفين بأحداث هذا الصوت، وذلك بأن يضرب كفه بقبضة يده الأخرى • وعادة ، لا يكون هذا الخداع ملحوظا ، إذ يتركز انتباه المتفرجين على المقاتلين • وأخيرا ، يحتاج هذا الخداع من الضحية أن يتظاهر بأنه ضرب حقيقة • وبالطبع ، لكى يكون كل هذا فعالا ، يجب أن يكون التوقيت دقيقا • وهذا يقتضى مزيدا من البروفات •

مناظر إطلاق الرصاص Shootings

تنتج هذه المناظر مشكلات غير المشكلات الناتجة عن مختلف مناظر العنف السابقة • وحتى الخراطيش غير المحشوة بمقذوف والمستعملة بطبيعة الحال ، فى جميع مناظر إطلاق الرصاص ، ليست غير ضارة تماما • فكتيرا ما ينشأ عن البارود حروق عندما يطلق المسدس على مسافة قصيرة كما أن القذيفة أو السدادة الورقية التي يقذفها الانفجار خلية بأحداث اذى ، حتى ولو أطلقت من مسافة عشر أقدام أو خمس عشرة قدما ، وخصوصا اذا أصابت شخصا فى وجهه •

ونتيجة لذلك ، ينبغى عدم تسديد المسدس إطلاقا نحو الضحية مباشرة، بل يجب أن يصوب منحرفا ، قليلا ، الى أحد الجوانب - يصوب عادة نحو الجانب الخلفى من المنصة - الا اذا استعمل مسدس من النوع الخاص بالتمثيل ، والذي تخرج منه القذيفة الورقية من قمة الأنبوبة • وإذا روعيت الدقة فى هذا الانحراف ، فلن يلحظه المتفرجون إطلاقا • وبالطبع ، يجب

ألا يصوب المسدس نحو المشاهدين أو يطلق فى ناحيتهم •

ولنح تحطيم الايهام بالحقيقة اذا تصادف عدم انطلاق المسدس ، يجدر دائماً أن يكون هناك مسدس آخر خارج المنصة يمسكه شخص واقف فى موضع يستطيع منه رؤية المنظر ، فيطلق مسدسه فى اللحظة التى يرى فيها عدم انطلاق المسدس فوق المنصة • وعادة لا يلاحظ التأخر البسيط فى الاطلاق ، ولا الفرق البسيط فى جهة صدور الصوت •

Love scenes المناظر الغرامية

من أهم النقاط التى يجب أن يضعها المخرج نصب عينيه ، عند اخراج منظر غرامى ، هى أنه يحاول إثارة استجابة عاطفية لدى المشاهدين ، بدلا من إثارة تلك الاستجابة لدى الممثلين المشتركين فى المنظر • ولكن يساعد المتفرجون فى هذا ، خزنها فى ذاكرتهم العاطفية كمية ضخمة من المرات تثير فيهم الاستجابة • فقد جرب معظم المتفرجين هذا الموقف فى وقت ما ، ومن المحتمل أن يتعرفوا فى الحال على أهمية كل حركة أو انفعال من الممثلين المشتركين فى المنظر • وإذا قدمت الى المشاهدين القدوة الصحيحة ، أسعدهم أن يستخدموا مخيلاتهم لوضع أنفسهم فى نفس موقف الأشخاص الموجودين على المنصة ، وأن يتعرفوا على ذلك الموقف بمشاعرهم • وعلى المخرج أن يقدم القدوة الصحيحة الى المتفرجين •

وأكبر مشكلة تواجه مخرجا يعمل مع ممثلين غير متمرنين هى الوعى الشخصى • فالممثلون المسيطرون على أنفسهم سيطرة تامة فى جميع المناسبات ، يميلون الى التجمد أو عدم الاستجابة عندما يطلب منهم تمثيل منظر غرامى • ومن أفضل الطرق للتغلب على هذا المعجز هى اعطاء الممثلين كثيرا من العمل التمثيلى الفصلى ليقوموا به حتى لا يجدوا وقتا للتفكير فى نوع الأثر الذى ينتظر أن يحدثه فى المشاهدين • وعلاوة على ذلك ، يحسن تمثيل هذا المنظر فى منطقة ضعيفة - كالمنطقة الخلفية اليسرى أو اليمنى - حتى يشعر الممثلون بأنهم ليسوا ظاهرين تماما •

وعلى أية حال ، للمنظر الغرامى ، كما لأى منظر من مناساظر تكوين القصة ، تكوينه الفطرى ، وعلى المخرج أن يعمل ما يراه لازما للوصول المنظر

الى الذروة المطلوبة * وأحيانا يمكنه أن يبدأ المنظر يجعل الشخصين المشتركين فيه متباعدين ، كل واحد منهما عن الآخر ، ثم العمل على جعلهما يقتربان شيئا فشيئا أثناء تطور المنظر ، الى أن يلتقيا أخيرا * وهذا ، فى حد ذاته يعد المنظر بتكوين معين * أو قد يمثل الدور ، فى بعض الأحيان ، حول مقعد أو نضد أو قطعة أثاث أخرى ، حيث يعمل على اقتراب كل من الشخصين نحو الآخر رويدا رويدا ، الى أن يشتبكا أخيرا فى عناق * وعادة ما تكون القبلة أو العناق هى ذروة المنظر * يجب أن يستعد المخرج والممثلان المشتركان فى المنظر لهذه الذروة ، ويعملوا على تكوينها حتى تصير النتيجة المرصية عاطفيا ، نتيجة لكل ما حدث قبل ذلك *

قد يكون التنفيذ الواقعى للقبلة أو العناق ، اما رشيقا سارا ، واما مريكا * ويجب ، عادة ، أن يعمل المخرج على جعله سارا * وربما كانت أسهل طريقة للوصول الى هذه الغاية ، هى تمثيل القبلة الرشيق أو العناق الرشيق فى وضع الجلوس ، بدلا من تمثيلهما والشخصان واقفان * غير أنه اذا كان من الضروري أن يقوم بهما الممثلان وهما واقفان ، فلا مبرر يدعو الى عدم الرشاقة فى ذلك الوضع * وأبسط طريقة هى جعل الممثلين يتحركان فى وضع الرقص ، على أن يضع الرجل ذراعه اليسرى حول خاصرة المرأة ، ويده اليمنى على ذراعها أو على كتفها * ويجب أن تكون الأقدام متلاصقة ، ثم يميل رأس المرأة الى الوراء نحو خلفية المنصة ، على أن يغطيه رأس الرجل وكتفاه * أما القبلة نفسها ، فتطبع على شفتى المرأة أو على خدها أو فمها ، تبعا لما يفضلانه ، وتبعا لكثافة الماكياج وخفته خشية طمسه وإفساده * وعلى أية حال ، لن يعرف المشاهدون ما اذا كانت القبلة على شفتى المرأة ، أو كانت غير ذلك *

وحتى بعد العناق ، يجب ألا تخبر جذوة الإيهام بالصباغة ، ولهذا السبب ، لا يسمح للممثلين بفك عناقهما دفعة واحدة ، والاتجاه نحو عمل تمثلى آخر ، بل يجب أن يكون ذلك تدريجيا * وربما كان هذا بأن يتحسس الرجل وجه المرأة بيديه ، ثم كتفها فذراعيها فى 'تردد ظاهر لتركها * وعموما ، يجب تمثيل المنظر الغرامى بحيث تعتمر منه كل ذرة عاطفية يمكن أن توجد فيه ، والا أحس المشاهدون بأنهم خدعوا *

تبين البروقات ، الى حد كبير ، صفة الاخراج الذى سيعرض أخيرا

على المشاهدين • وتتقرر صفة الاخراج من العناية والخيال اللذين أعد بهما المخرج التمهيد للبروفات ، والمهارة والصبر اللذين يستطيع ابداءهما أثناء البروفات •

وعلاوة على المهارات الفنية الضرورية ، والفهم التام للمسرحية ، فربما كان أهم شيء يستطيعه المخرج ازاء البروفات ، هو القدرة على خلق الجو المناسب أو الانام التام بالعمل الخلاق • فإذا ما وجد الممثلون الجو الصحيح، فيكاد ألا تكون هناك حدود لكمية العمل الذى يرغبون فى القيام به طوعا - أما اذا كانت البروفات تافهة - أو مملة - فلن ينضم الممثلون ، فعلا ، الى المسرحية ، ومن المحتمل جدا ألا تعود الحياة الى الاخراج •

ومن الأمور المقيدة للمخرج ، خوفه من تشغيل هيئة التمثيل التى معه ، أكثر من المعتاد ، فيسوقه هذا الخوف الى أن يطلب من ممثليه أقل مما يرغبون متلهفين الى تقديمه • فحتى أعظم الهواة من حيث عدم الخبرة ، يرغبون فى اطالة العمل التمثيلى والتنافس فى ذلك • يريد كل ممثل أن يطلب منه أكثر مما يظن أن بوسعه أن يعطى • وعندما ينجح أخيرا فى تقديمه - أى فى تقديم الذى يفعله دائما - يحس برضى نفسى لأنه مثل أكثر مما كان يظن أن بوسعه أن يمثل • إذن ، فثعار المخرج يجب أن يكون واضحا : لا تخف ابلافا أن تشغل ممثلك أكثر مما تظن أنه أقصى ما فى طاقتهم أن يعملوه • فكلما طلبت منهم عملا أكثر ، أحبوه أكثر فأكثر • ولكن يجب أن تتأكد من أن ما تطلبه منهم صالح للشخصيات وصالح للمسرحية نفسها • وبالطبع ، يجب أن تتأكد من أن ممثلك قادر على السير ، وعلى الكلام عندما يصلون أخيرا الى العرض الفعلى ، فى ليلة الافتتاح •

الباب الخامس عشر

تركيب المناظر

ليست طرق النجارة carpentry المستعملة فى بناء المناظر صعبة . فالواقع أنها أسهل من أغلب أعمال النجارة الأخرى . والشئ الأساسى الذى ينبغى على المبتدئ أن يضعه فى ذهنه ، هو أن الدقة عنصر أساسى ، لأن المناظر المسرحية تتألف من عدة وحدات units منفصلة تركيب معا .

فإذا كانت منصتك مزودة بمجموعة من (الستائر الخلفية backdrops والأجنحة wings والبراقع borders) ، أمكنك استعمال هذه الاستار خلفية لإخراجك ويمكن أن يضاف إليها وحدات أبواب ونوافذ ، أو قطع مناظر ، لتوحى بالحقيقة . ومع ذلك ، ففى معظم الأحوال ، ستحتاج إلى بناء منظر يتناسب مع المسرحية ، وهذا بدوره يحتاج إلى تركيب المنظر ، وطلائه ، وتصويره .

الأدوات Tools

وفيما يلى بيان بالأدوات اللازمة أكثر من غيرها . وقد تحتاج إلى أكثر من أداة واحدة من بعض الأدوات ، كالمطارق hammers والمفكات screwdrivers ، تبعا لحجم عمالك ، وعدد الأشخاص المتوقع أن يشتغلوا فى وقت واحد . ويوسع بعض العمال أن يحضروا الأدوات الناقصة . ولذلك يجب طلاء مقابض الأدوات المملوكة للمسرح بلون معين يميزها عن غيرها ، لمنع أخذها خطأ (أو بخلاف ذلك) .

أدوات القياس Measuring tools

مسطرة قابلة للطى ، طولها ست أقدام .
شريط قياس من الصلب steel tape (أو القماش) طوله ٥٠ بوصة .
زاوية من الصلب steel square ٢٤ بوصة × ١٨ بوصة ذات أرقام بيضاء وتدرج أبيض .

زاوية تجريبية Try square طولها ست بوصات (أو مجموعة تجريبية للقطع المائل combination try أو القطع الزاوى)

ميزان تسوية ١٨ بوصة ، نموذج النجارين carpenter's spirit level
(ميزان مية) .

ادوات القـطـع Cutting tools

منشار قطع متعارض crosscut saw ٢٨ بوصة ، ذو ٨ أو ٩ أسنة
فى البوصة .

منشار سراق ripsaw ٢٨ بوصة ، ذو ٥ أو ٦ أسنة فى البوصة ،
منشار مؤتلف النصال combination saw به نصل لثقـب المقتـصـاح
Keyhole ، وعدة نصال للقطع المستدير compass blades
منشار سراق رفيع Coping (scroll) saw

سراق ظهر Hacksaw تركيب به نصال ١٠ بوصات .

منشار الى Power saw ، ويفضل منشار « الطبلية » ومعه نصال
مستديرة circular blades (قرص) ، وموتور قوة ١/٢ حصان ،
صندوق القطع المائل Miter box أو القطع الزاوى .

سكين قطع المشمع hinoleun knife ، أو سكين معقوفة الطسرف
Jackknife لقطع الخيش canvas

مسحج plane (فارة) ٨ بوصات ذات سلاح (كستير) ٥/٨ بوصة .

أزاميل chisels ١/٢ بوصة ، ١/٢ بوصة .
ميرد خشابى wood rasp طول ١٤ بوصة .
مقص للمصفيح Tin snips طول ١٠ بوصات .

ادوات دافعة Driving tools

مطرقة مخيلية (شاكوش) Claw hammer

مطرقة تنجيد Tack hammer ، مغناطيسية :

مفك مؤتلف ratchet screwdriver طول ٢٠ بوصة عند امتداده،
مستقيم الطرف ، مفكات عادية ذوات اسلحة من ٤ بوصات الى ١٧ بوصة
اجنحة Wrecking bar ، طولها قدمان .

لوحات تثبيت clinching plates من الصلب ، سمك ١/٨ بوصة،
مربعة الشكل طول ضلعها ١٢ بوصة (من متاجر بيع الأدوات المعدنية) .

ادوات قابضة Gripping tools

ملزم (منجلة) Vise

زردية بوصلة منزلقة Slip-joint pliers .

زردية ميكانيكي Machinist pliers طول ٦ ١/٢ بوصة .

مفتاح مواسير Pipe wrenches طول ١٤ بوصة مزدوج الطرف .
مفتاح ربط open-jaw wrench (انجليزى) منزلق الطرف .

ادوات ثاقبة Boring tools

مثقاب بملف Ratchet brace طوله ١٠ بوصات .

بنط لثقاب الأخشاب Wood bits ، مقاصات تبسداً من ٣/١٦ من
البوصة الى بوصة كاملة .

مثقاب يد ، بترس Hand drill ، نموذج مضرب البيض

egg-beater type بطرف ١/٢ بوصة ومعه بنط من ١/١٦ من البوصة الى
٣/١٦ من البوصة .

مثقاب يد الى Power hand drill بطرف ١/٢ بوصة مع اكبر عدد

يمكن من البنط accessories المختلفة .

غطاس مخوش للخشب مقاس ١/٢ بوصة .

أدوات متنوعة

فرشاة معجون paste brush عرض $2\frac{1}{2}$ بوصة ، وفرشاة ورنيش
varnish brush للضيق الخيش بالغراء على الواح المناظر .

أبرة منجد upholster's needle طول ٦ بوصات ، مقوسسة
لخياطة الخيش الى السطوح غير المستوية .

الخامات الأخشاب

Materials
Lumber

يشترط فى الأخشاب المستعملة فى صنع المناظر أن تكون خفيفة
ومتينة وسهلة التصنيع . كما يجب أن تكون مستقيمة الألياف ولا تنشرخ أو
تنفقت أو تنقوس . وخشب الصنوبر الوارد من الاضقاع الشمالية يقى تماما
بهذا الغرض أكثر من سواه . وتختلف أنواعه وأسعاره باختلاف الامكنة ،
وعلى أية حال ، يجب عدم شراء الأصناف الزخيفية منه . والنوع المعروف
باسم (C select) أكثر متانة من غيره وبذا يكون اقتصاديا على طول
الوقت رغم ارتفاع سعره .

تطلب الأخشاب بمقاسات تمثل الأخشاب الخام rough lumber
أما المقاسات الحقيقية للأخشاب المصقولة والمسواة فتقل دائما عن تلك .
وعند صقل الأخشاب وتسويتها فى مصانع « المنشار » ، يزال من عرضها
ما بين $\frac{1}{8}$ و $\frac{3}{8}$ بوصة ومن سمكها ما بين $\frac{1}{8}$ الى $\frac{1}{4}$ بوصة . وبما أن
القدر المزال من الأخشاب يختلف باختلاف المصانع ، فيجدر بنا أن نهمل هذا
النقص ونعتبر المورينة strip مقاس 1×3 بوصات ، مثلا ، هى فعلا
 1×3 بوصات وعلى كل نجار أن يعمل حساب ذلك فى اعتباره ، ويطلب
المقاسات اللازمة له بناء على ذلك .

الواح الإبلكاج profile board

الواح خفيفة الوزن سمك $\frac{1}{2}$ بوصة وتستعمل لقطع تدعيم « الأركان »
(الزوايا) وقطع « الغلق » keystones . وتوجد هذه الألواح بمقاس

٨ × ٤ من الأقدام وتباع بسعر القدم المربعة وإذا لم يوجد هذا النوع من الألواح ، فيستعمل خشب الأبلكاج plywood العادى بسمك ١ بوصة أيضا • ولا تستعمل ألواح الخشب الحبيبي composition board أو الخشب « الأبيض » Masonite بدلا من خشب الأبلكاج ذى الطبقات الثلاث •

الكرانيش Molding

يستعمل خشب الكرانيش stock moldings للحافات وكلما احتاج الأمر الى قطع سمكة لألواح المناظر (العضم paneling) • وتصنع كرانيش اطارات الصور ، أو الكرانيش cornices الأخرى ، أو ما شابه ذلك ، من قطعتين أو أكثر تشكل حسب المطلوب •

البغدادلى Lattice strip

يعرض هذا النوع من الأخشاب فى صورة أعواد مقاس ١٦/٥ × ٨/٣ من البوصة ويستعمل فى شتى الأغراض •

الحدايد Regular hardware

يمكن الحصول على جميع أنواع الحدايد اللازمة من متاجر الحدايد hardware stores والمقاسات المذكورة هنا • هي أكثرها استعمالا •

المسامير مقلطة الرأس Clout nails

طول ١ ١/٢ بوصة تستعمل لتثبيت قطع الأركان (الزوايا) ، والغلق اللازمة لصنع ألواح المناظر (ربما طلب لك متجر الحدايد هذا النوع من المسامير إذ لا يوجد دائما ، وانما بالطلب) •

المسامير الإبرة ومسامير الشيشة Common nails and finishing nails

توجد منه جميع الأطوال ولكن الأكثر استعمالا هنا هو ١ ١/٢ ، ٢ ، ٢ ١/٢ من البوصات •

مسامير القلاووظ (البرمة) screws

تناسب مقاسات ٧/٨ بوصة ، ١ ١/٤ بوصة ، ذوات الرأس المفلطح
٩ (قطر ٣/١٦ بوصة) معظم أغراض صنع المناظر المسرحية .

مسامير التنجيد tacks

٤ أو # ٦ لتثبيت الخيش ، # ٨ أو # ١٠ لتثبيت
السجاد padding والسجاد والأيسطة . وتستعمل الأنواع الصلب
وليس الأنواع المصنوعة من السلك wire

المسامير ذوات الطرف الملولب carriage bolts

قطر ٣/٨ بوصة × ٤ بوصات أو ٦ بوصات . تستعمل في صنع
المصاطب وغيرها من الأعمال الثقيلة ويلزم استخدام « وردة » washers

مسامير ملولبة مقلحة الرأس Flat-head stove bolts

قطر ٣/١٦ من البوصة × ٢ بوصة . تستعمل المسامير الملولبة هذه
بدلا من مسامير « البرمة » لزيادة المتانة وتستعمل معها « وردة » .

مفصلات معينة الشكل (ساميوسكا) strap hinges

مقاس ٦ بوصات ، ثقيلة ، لوصل اطارات (حلوق) الأبواب door frames
بالمناظر .

المفصلات ذوات الثراع Tight-pin backflap hinges

مقاس ٣/٨ × ٤ × ٢ بوصة . تستعمل في وصل ألواح المناظر المختلفة .

قطع الصجاج Mending plates

مقاس ٣/٤ × ٣ بوصات ، وتستعمل لأغراض الإصلاحات .

الزوايا Corner plates

قطع من الصاج مقاس $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ من البوصات وتستعمل لتدعيم
الأركان .

حديد زاوية Angle irons

مقاس $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ من البوصات ويستعمل لعمل الوصلات .

رزة ملولبة screw eyes

مقاسات شتى تستعمل فى شتى الأغراض .

عصفورة turnbuttons

مقاس ٢ بوصة ، للاحتفاظ بالقطع ذوات المفصلات ، فى مواضعها .

الششناكل screen-door hooks

للاقفال والفتح السريعين .

الاقفال الأفقية Horizontal rim locks

مقاس $\frac{3}{8}$ بوصة وتستعمل لأبواب المنصة .

الششناير strap iron

مقاس $\frac{3}{16} \times \frac{3}{4}$ بوصة ، لقواعد النوافذ ونحوها . (ويتحصل عليها
من محلات الحدادة) .

العجلات Casters

عجلات ذوات اطارات من المطاط بمحاور « بلى » ball bearings

حبال Ropes

سمك $\frac{1}{2}$ بوصة من التيل (الكتان) لربط المناظر وشتى الأغراض
الأخرى .

حبال مانيلا Manila Ropes

لأعمال السقوف .

Stage hardware هدايد المنصة

لن تجد هذه الأصناف عند تاجر الهدايد الذى تشتري منه لوازمك ، ولن تجد معظم جماعات التمثيل هذه اللوازم فى أى بلد غير نيويورك وتقوم مؤسسة ج. ر. كلانسى فى مدينة سيراكوز بولاية نيويورك بصنع الكثير من هذه المهمات (انظر الملحق ب) ، التى يجب أن تحصل على كتالوجها المجانى . وأغلب ما تصنعه هذه المؤسسة ضرورى . ورغم غلو ثمنه فإنه يمكن أن يستعمل مرات ومرات . ولا نوصى باستعمال الأدوات البديلة الرخيصة غير النافعة . وتبين الأرقام التى بين الأقواس أقل كمية تحتاج إليها .

Stage braces أشكال المنصة

- (٦ ، من مقاسين) لربط المناظر بأرض المنصة .

Brace cleats مقبض الشكل

- (١٧) لتثبيت الشكل بالأواح المناظر .

Foot irons زوايا سفلى

- (٣) لتثبيت المناظر أو الألواح بأرض المنصة .

Stage screws مسامير ملوابة للمنصة

- (١٢) لتثبيت الشكالات بأرض المنصة .

Lash cleats مقابض حزم

- (٢٤) تستعمل لربط الألواح المناظر التى توصل بالحزم .

Lash hooks شفاكل حزم

- (٦) لربط حبال الحزم . كما تستعمل أيضا عندما تمتنع الانشاءات استعمال مقابض الحزم .

Ceiling plates لوحات السقوف

- (١٢) لوصل السقوف المنزقة roll ceilings .

لوحات الأرضية Floor plates

(١٢) لوصل وربط ألواح السقف .

الشفاكل S hooks

(٦) لربط ألواح المناظر المتصلة (يمكن صنعها من الحديد الخردة) .

المفصلات ثوات الأثراع Loose-pin backflap hinges

(١٢) تستعمل مفصلات للأبواب ونحوها .

علاقات الصور Picture-frame hangers

(٦) لتعليق الصور والأشياء الخفيفة الأخرى بالألواح المناظر .

المواد اللاصقة (الغراءات) Adhesives

غراء الجيلاتين المطحون وقشور الغراء الأبيض

Ground gelatin glue and white flake glue .

نوعا الغراء هذان هما أنفع الأنواع للاستعمال فى تركيب ألواح المناظر .
وكثيرا ما يحتفظ تجار البويات بمخزون من الجيلاتين . ويستعمل كلا النوعين
فى مخلوط لصق الخيش على اطارات المناظر ، وكسائل لصنع الطلاءات
والمجوج ، وكغراء للثلاث وفى صنع عجينة الورق المدهوك . وبما أنه يمكن
أن يستعمل فى عدة أغراض ، فيكفى وعاء غراء واحد (غراية glue pot).
يجب نقع الغراء فى الماء وصهره فى غلاية مزدوجة (حمام مائى) . لا تدعه
يحترق لئلا تنبعث منه رائحة كريهة لا يمكنك احتمالها . وعند استعماله
لتغطية ألواح المناظر ، يخلط جزء من « الغراء المنصهر الساخن » مع جزء من
السبداج whiting ، وجزءين من « عجينة دقيق القمح » . ثم يخفف
بالماء شيئا فشيئا حتى يصير فى قوام معقول . لا تتركه حتى اليوم التالى
بل يحضر طازجا دائما عند الحاجة إليه .

غراء الكازين Casein glue

(يفضل ماركة كاسكو Casco) . يفضل بعض الصناع لأنه يباع
فى صورة مسحوق وأسهل عند الخلط . فما عليك إلا أن تضيف إليه الماء
لتكوين عجينة . وهو سريع الجفاف ولا يحدث بقعا فى الخيش ، ولا يسيل

فى أعمال الطلاء • ويجب عمل عجينة طازجة منه عند كل استعمال (ولكنه لا يستعمل طلاء أو سائلا لعمل المعجون) •

منسوجات تغطية المناظر Covering materials

القماش الدوك Duck canvas

هو خير منسوج لتغطية ألواح المناظر والأبواب وغير ذلك من الوحدات ذوات الاطارات • اشتر منه النوع الذى عرضه ٧٢ بوصة وزن ٨ أونس • وفى بعض الأحيان يستعمل الموسلين غير المبيض اذ يقل سعر الياردة منه بضع بنسات عن القماش الدوك ، ولكنه فى الواقع ليس اقتصاديا ، اذ يتميزق بسهولة ولا يبقى زمنا طويلا كقماش الدوك • وكلا هذين المنسوجين أرخص سعرا عندما يشتري بالجملة (بالتوب) •

الشباك السلك Chicken wire

يفتحات ٢٠ بوصة ويستعمل لتغطية قوالب وهياكل الأشجار والصخور، ويثبت فى الاطارات الخشبية بمسامير شوكة • وفى أعمال معينة أخرى قد يكون ذو الفتحات ١ بوصة أو ١ ١/٢ بوصة ، انسب ولو أنه أغلى ثمنا •

النشاش Gauze

(لفائف bobbinet أو قطعاً scrim) يستعمل لاحداث آثار محاكاة الضباب أو ما أشبه • استعمل ما عرضه ٣٠ بوصة ويباع فى متاجر اللوازم المسرحية ، وتخطاط القطع معا •

الابسطة padding

تستعمل أبسطة من الجوت (الخيش) أو أبسطة من القطن لتغطية المصاطب والسلالم أما الأبسطة الأعلى ثمنا فافضل كثيرا •

كرتون الحوائط Wallboard

يستعمل للمناظر المبثورة cutouts وللسطوح المقوسة ، ولتغطية جوانب السلالم والمصاطب وما الى ذلك • ويباع فى فروخ عرضها أربع أقدام وطولها ٦ أو ١٢ قدما • وبما أنه يطلى دائما، فأرخص نوع يكفى •

الوواح المناظر Flat Scenery

لما كانت « ألواح المناظر » هى الوحدة الأساسية فى المناظر المسرحية فان صنع هذه الألواح من أهم مبادئ الانشاءات اللازمة للمنصة . ويتكون لوح المنظر من اطار خشبى مكسو بالخيش ، يطلى بعد ذلك وترسم عليه الصور . وعادة ما تصنع مناظر منصة الممثلين المحترفين لمسرحية واحدة ، أما مناظر منصة الهواء فتكاد تتألف دائما من وحدات يعاد تصويرها واستخدامها ثانية وثالثة فى الاخراجات التالية .

لهذا السبب ، ولأنه يمكن استعمال سقف ، يجب أن تكون جميع ألواح المناظر بارتفاع واحد . والارتفاع النموذجى ، اذا كانت منصته مرتفعة ، هو ١٢ قدما . غير أن كثيرا من المنصات لا يمكن أن تتسع لمناظر يزيد ارتفاعها على عشر اقدام .

أما عرض ألواح المناظر فيختلف كثيرا حسب ما يلزم للاخراجات ، غير أن أقصى ما يبلغه عرض اللوح هو خمس اقدام وتسع بوصات . وهذا هو أكبر عرض يمكن أن يكسى تماما بقطعة واحدة من الخيش عرض ٧٢ بوصة أو من الموسلين . وإذا زاد عرض اللوح على ذلك سبب مشاكل فى النقل والتخزين .

وعلى سبيل المثال ، سنشرح طريقة صنع اللوح المبين بشكل (١٥ - ١١) وارتفاعه ١٢ قدما وعرضه خمس اقدام وتسع بوصات .

لاحظ أن الدعامتين العليا والسفلى تمعدان بكامل عرض اللوح وبذا تزودانه بسطح أملس ينزلق عليه عند نقله وتصنعان من موريئة خشبية ١ × ٣ بوصات . ويجب أن يكون طول كل منهما خمس اقدام وتسع بوصات بالضبط وتكون اطرافها بزاوية ٩٠° تماما أى عمودية على الخط الأفقى .

أما « القوائم » فتصنع من موريئة ١ × ٣ بوصات أيضا ، ويجب اختيار الأخشاب الخالية من العقد knots (البزوز) والالتواءات . والقوائم أقل من الارتفاع الكلى للوح بمقدار عرض الدعامتين العليا والسفلى . وكذلك الدعامة المستعرضة الوسطى من موريئة ١ × ٣ بوصات ، وتكون أقصر من

الدعامتين العليا والسفلى بضعف عرض القائم الرأسى . أما الألواح التى يزيد ارتفاعها على ١٢ قدما فتزود بدعامتين مستعرضتين . وإذا زاد ارتفاع اللوح على ١٤ قدما فتكون جميع أخشابها من سمك $\frac{1}{4}$ بوصة .

الدعامات المائلة Corner braces

توضع فى الطرفين العلوى والسفلى من الدعامة لمزيد من التقوية . وإذا تساعد أيضا على تقوية الزوايا الركنية يجب أن توضع دائما على نفس الجانب من الدعامة ولا توضع فوق الأركان الموروية . وتصنع من مورينة خشبية 1×2 بوصة وبطول مساو لطول الدعامات تقريبا وتكون أطرافها بزاوية ٤٥ درجة تماما بحيث تلائم القائم والدعامة ملازمة تامة .

زوايا الأركان Corner blocks

هى قطع مثلثة الشكل من خشب الأبلكاج $\frac{1}{4}$ بوصة ، تستعمل لوصل قوائم ألواح المناظر بالدعامات المستعرضة عند كل ركن . وأيسر طريقة لصنع هذه الدعامات الزاوية هى أن تقص قطع مربعة طول ضلع كل منها ١٠ بوصات ثم تقسم نصفين بطول قطر كل منها . ويحسن شطف أطراف وحافات هذه الدعامات من جانب واحد بمسحج حتى لا تدخل شظايا الأخشاب فى أيدي عمال المنصة عند نقل المناظر .

الغلق Keystones

يستعمل الغلق لوصل الدعامات المستعرضة toggles بالقوائم . وهى قطع خشبية على هيئة حجر رأس العقد Keystone-shaped pieces طولها ٦ بوصات وعرضها $\frac{3}{4}$ بوصة عند الطرف العريض و $\frac{1}{2}$ بوصة عند الطرف الضيق . ويجب أن يكون اتجاه الياف الخشب بطول الغلق .

انصاف الغلق half Keystones

تستعمل لتثبيت دعامات الأركان .

تركيب ألواح المناظر Assembling

يستخدم صانعو ألواح المناظر المحترفون « طيبة template » تحتفظ

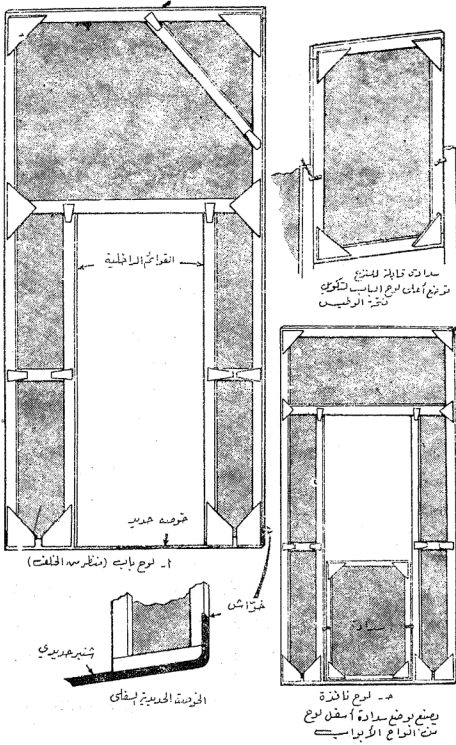
بأركان اللوح متعامدة أثناء عملية التركيب . وخير طريقة للهواة أن يجعلوا هذه العملية من اختصاص رجلين . وبوسع رجل واحد أن يقوم بها ولكنه يجد صعوبات وتعقيدات أثناء العمل . سيجد من الضروري أن يثبت أجزاء الاطار بالأرض مؤقتا بمسامير ابرة ليحتفظ بها فى مواضعها ريثما يصل بعضها بالبعض الآخر .

فإذا قام بها رجلان ، فابدأ بوضع القوائم والعوارض على الأرض ليتكون منها مستطيل . وابدأ عند أحد الأركان وتأكد من أن العارضة بمستوى القائم من الخارج ، واضبط الركن متعامدا بزاوية من الصليب . يجب عمل ذلك بدقة لأن اللوح ذا الأركان غير المتعامدة لا يتلائم تماما مع بقية الواح المنظر الأخرى عند وضعها جنباً الى جنب .

ضع دعامة الركن فوق الوصلة joint بحيث تبعد عن الحافة الخارجية بمقدار $\frac{1}{2}$ بوصة وتسمى هذه العملية : « زجزة الدعامة الى الداخل » . وهى ضرورية حتى اذا ما وضع لوحان متعامدين فلا تبعدهما الدعامات عن بعضهما (يجب شطف أحد جوانب أنصاف الغلق لنفس السبب) يجب أن تتجه الألياف الظاهرة لدعامة الركن ، باتجاه الوصلة .

تثبت دعامات الأركان فى مواضعها بمسامير مقلطحة الرأس clout nails طول $\frac{1}{2}$ بوصة ، وهذه يجب استعمالها دائما عند تركيب الواح المناظر . ولهذه المسامير أسنة على هيئة خوابير يجب دفعها « بعرض » الألياف الخشب معنا « للشرخ splitting » . ضع مسمارين على كل جانب من الوصلة ثم مسمارا فى كل ركن من الدعامة . ضع مزيدا من المسامير كما فى الشكل (شكل ١٥ - ١ ب) . يجب عدم دفع المسمار كاملا الا بعد تثبيت جميع دعامات الأركان ومراجعة تعامد الأركان للمرة الأخيرة . وكذلك يقاس قطر اللوح من ركن الى الركن المقابل له ، ثم يقاس القطر الآخر للتأكد من تساوى القطرين .

بعد ذلك ثبت الدعامة المستعرضة فى مكانها بواسطة الغلق والدعامات المائلة بواسطة أنصاف الغلق . وقبل تثبيت المسامير ذوات الرؤوس المقلطحة، الى نهايتها ضع قطعة من الحديد تحت الوصلة كي تثنى أطراف المسامير التى تبرز من الجانب الآخر مسافة حوالى $\frac{1}{2}$ بوصة . وبذا تثبتت المسامير فى أماكنها وتصبح الوصلات متينة صلبة .



تغطية الألواح covering

بعد تركيب إطار اللوح ، ضعه بحيث يكون وجهه الأملس الى أعلى وغط هذا الجانب بالخيش (أو بالموسلين) الذى يزيد طوله وعرضه على طول اللوح وعرضه بمقدار بوصةين أو ثلاث بوصات من كل جانب . ثبت الخيش فى موضعه بمسمار مؤقت عند كل ركن . ثبت الخيش الى أحد القوائم بنصف من المسامير يبعد كل منها عن الآخر بمقدار ٤ أو ٥ بوصات ، ويبعد ١/٢ بوصة عن حافة القائم . ويجب على المبتدئ ألا يدفع المسامير الى نهايتها، حتى يمكن تصحيح أى خطأ بسهولة . ثم ثبت الناحية الأخرى ، المقابلة من الخيش بالقائم الآخر بنفس الطريقة . ويجب أن يكون الخيش مستويا ناعما عديم التجاعيد ، أثناء تثبيته بالمسامير ، ولكن حذار أن تشده ، فعند طلائه بالمعجون بعد ذلك ، بشدة المعجون .

بعد ذلك ثبت الخيش بالعوارض ولكن مبتدئا من الوسط الى الجانبين . ضع أول مسمار فى منتصف العارضة على بعد ١/٢ بوصة من حافتها الداخلية . ضع مسامير أخرى فى منتصفى المسافتين على اليمين وعلى اليسار ثم منتصفات السافات الأخرى وهذا يمنع ارتخاء الخيش وتجعيده . أصلح التجاعيد بنزع بعض المسامير ثم إعادة تثبيتها . وبعد ذلك ادفع جميع المسامير الى نهاياتها .

بعد ذلك ، اثن الأجزاء الزائدة من الخيش وضع طبقة سميكة منتظمة من الغراء والسبداج وادهن الخشب بهذا المعجون . وبعد أن يجف الغراء ضع صفا آخر من المسامير حول اللوح كله يبعد كل منها عن الآخر مسافة ٨ أو ١٠ بوصات ، كما يبعد ١/٢ بوصة عن الحافة الخارجية للوح .

وأخيرا ، قص أجزاء الخيش الزائدة بسكين جادة أو شفرة حلقة ، وهكذا يكون اللوح معدا لاستقبال طبقة المعجون .

المواح الأبواب doorflats

تصنع هذه الألواح كالألواح كالمناظر العادية ، باستثناء اضافة عوارض وقوائم اضافية أخرى لتكوين إطار الباب (انظر شكل ١٥ - ٢ (أ)) فترفع

الدعامة المستعرضة الوسطى الى أعلى لتكون النهاية العليا لفتحة الباب .
ويضاف قائمان على جانبي فتحة الباب ، ويثبتان بعوارض قصيرة الى قائمى
اللوح الخارجيين .

يثبت جزءا اللوح الموجودان على جانبي فتحة الباب (ويسميان
« الساقين legs ») جيدا بخوصة مغلّى من الحديد a sill iron
- وهى خوصة حديدية $3/16 \times 3/4$ بوصة . وتمتد بكامل عرض اللوح أسفل
قاعه . ويجب أن يكون قائما لوح الباب أقصر من قوائم الألواح الأخرى
بمقدار $3/16$ من البوصة بدلا من سمك الخوصة الحديدية السفلى ، أو يمكنك
أن تزيل منها بالمسحج (الغارة) مقدار $3/16$ من البوصة عند القناع
قبل تثبيت الخوصة الحديدية .

تثبت الخوصة الحديدية الى ساقى اللوح بستة مسامير برمة $1/4$ بوصة

٩ . وتخوش الثوب $7/12$ من البوصة الموجودة بالخوصة الحديدية،
كى يمكن دفع المسامير البرمة بمستوى سطح الخوصة .

ولصنع وحدة أقوى ، تمد الخوصة الحديدية لمسافة ٩ بوصات
فوق الجانب الخارجى لكل ساق . (أنظر شكل ١٥ - ٢ (ب) وهنا أيضا
يجب إزالة جزء من المعارضة ومن القائم بمقدار سمك الخوصة الحديدية بعد
ذلك غط اللوح بالخيش ، اما بقطعة واحدة تقطع منها فتحة الباب ، واما بثلاث
قطع جاعلا القطعة العليا تغطى جزءا من الخيش الذى بكل ساق .

الواح النوافذ Window flats

تصنع هذه الألواح مثل الواح الأبواب مع وضع عوارض وقوائم
اضافية لتكوين فتحة النافذة . وفى بعض الأحيان يكون الأسهل والاكثر
اقتصادا ، تحويل لوح باب الى لوح نافذة بعد جزء من فتحة الباب وذلك
بوضع عارضتين وقطعة من الخيش . كما يمكن جعل هذه الفتحة أضيق
بإضافة قائم داخلى . استعمل مسامير البرمة وقطع حديد صغيرة وزوايا
خشبية لتثبيت هذه السدادات كى يمكن إزالتها فى المستقبل اذا أريد تحويل
اللوح الى باب مرة أخرى .

وإذا سد الجزء العلوى من فتحة الباب مع ترك الفتحة المناسبة عند القاعدة ، يمكن تحويل لوح الباب الى لوح وطيس (انظر ١٥ شكل - ٢ (ج)) .

كذلك يمكن استعمال لوح الباب الى لوحين مختلفين فى نفس الاخراج وذلك باضافة سدادة plug حسب الطلب يمكن نزعها عند الحاجة . ويمكن صنع السدادات كما لو كانت ألواحا صغيرة وتثبيتها فى أماكنها ، من الخلف كما فى شكل ١٥ - ٢ (د) . وإذا أريد سد الشقوق بين السدادة وقوائم الفتحة ، وضعت قطع من كرتون الحوائط على قوائم السدادات قبل تغطيتها بالخيش .

إذا زاد عرض فتحة الباب على ٥ أقدام وتسع بوصات وهو أقصى عرض لألواح المناظر ، فضع لوحا ، من ألواح المناظر العادية على كل جانب من فتحة الباب وصل بينهما من أعلى بلوح أفقى لتحصل على فتحة الباب المطلوبة . ويثبت هذا اللوح الى اللوحين الرئيسيين بمفصلات (انظر الشرح فيما بعد) مع وضع قطعة بغدادلى خلف الألواح عند تركيب المنظر . وتضمن النوافذ العريضة بنفس الطريقة مع وضع ألواح أفقية أعلى الفتحة وأسفلها .

وضع المفصلات للألواح Hinging flats

عند وضع لوحين معا لتكوين حائط . فيوصلان بمفصلات على الجانب الأمامى متأكدا من أن المفصلات تغطى الشق بين اللوحين وتكون معه فى خط مستقيم واحد ضع مفصلة على بعد قدم من أعلى وأخرى على بعد قدم من أسفل وثالثة فى الوسط . غط المفصلات والشق بين اللوحين بشريط من الخيش عرضه ٤ بوصات يسمى « سدادة » . (انظر شكل ١٥ - ٢ (ج)) . ويلصق هذا الشريط ثم تقوى بمسامير مفلطحة الرأس : أربعة من أعلى وأربعة من أسفل وثمانية حول المفصلات . استعمل عجينة دقيق القمح ، هنا بدلا من الغراء لأنك ستحتاج الى نزع هذه السدادة فيما بعد .

عند وصل ثلاثة ألواح من نفس العرض معا فإنها لن تثبت الا اذا وضعت قطعة موريئة تسمى أحيانا سدادة عرض ٢ بوصات بين اثنين منها (انظر شكل ١٥ - ١ (هـ)) . ويسمح العرض الزائد لهذه الوصلة بصل اللوح الثالث بين اللوحين الآخرين . وتستعمل سدادة من الخيش عرضها ٧ بوصات

لتغطية الوصلة كلها ٠ (انظر شكل ١٥ - ١ (د)) يجب تثبيت الأقسام القابلة للطي ، بإضافة قطع خشبية للتقوية ، عند تركيبها ٠

Silhouettes الموانظر غير المحددة

هي أجزاء من الوان المناظر نوات حافات غير منتظمة ٠ « فالصفوف الأرضية "ground rows" منها هي عدد من قطع الالوان موضوع في صف أفقي ومتصل بعضها ببعض بمفصلات وحافاتنا العليا غير المنتظمة تمثل الأحرار أو الشجيرات أو سلاسل جبال بعيدة أو الخط الفاصل بين مدينة وبين السماء أو ماشابه ذلك ٠ (انظر شكل ١٥ - ٢ (هـ)) وتساعد هذه الالوان في الإيحاء بعمق المنظر ، وتحجب الخط بين السماء وأرض المنصة كما تحجب الأضواء التي تنير قاعدة قبة السماء ، وتصنع هذه الالوان غير المنتظمة الحافات كما تصنع الالوان العادية وتقص الحافات غير المنتظمة بمنشار « آر كيت jigsaw » أو بأى منشار رفيع ، من كرتون الحوائط أو من خشب الإبلكاك وتثبت فوق الاطار ٠ ويغطي السطح بالخيش الذى يقص حول الحافات غير المنتظمة بسكين حادة ٠

cutouts الالوان المبتورة

هي قطع مناظر تصنع عادة من كرتون الحوائط أو الخشب الإبلكاك على اطار من مراين ١ × ٣ بوصات أو ١ × ٢ من البوصات وهذا الاطار على صورة المنظر من جميع النواحي ومصمم بحيث لا يبرز كرتون الحوائط خارجه أكثر من ٨ بوصات ، بغير دعامة (انظر شكل ١٥ - ٣ (د)) ٠

وتدعم الالوان المبتورة والصفوف الأرضية ، عادة بدعامات مثلثة الشكل متصلة بظهر المنظر بمفصلة (انظر شكل ١٥ - ٣ (ج)) ٠ وأحيانا تثبت الدعامات بالأرض يقطع من الحديد ومسامير برمة ٠ ومع ذلك فإذا صنعت الدعامة المثلثة ليميل عليها المنظر المبتور ، فلا خوف من وقوعه ، وعلى ذلك لا حاجة الى تثبيت الدعامة بالأرض ٠ وهذا أفضل اذ يعمل على سرعة النقل ٠

Doors الأبواب :

تتكون وحدات الأبواب من باب معلق فى اطار (حلق casing). ومن الحكمة صنع الباب أولا ثم صنع اطاره ليلائمه ٠

ويصنع أبسط الأبواب كلوح المنظر (انظر شكل ١٥ - ٤ (ب)) . ومع ذلك فتصنع المعارضة الوسطى من خشب 6×1 بوصات حتى يمكن تركيب القفل فوقها ، ويثبت في مكانه بزوايا من الحديد . ويمكن تصوير الوجه ذى الخيش ليمثل أى نوع من شتى أنواع الأبواب . وإذا زود بموارض أو قوائم إضافية لتدعيمه فيمكن وضع قطع من خشب الكرانيش لتمثل لوحات الأبواب الزخرفية .

ولزيادة الأحياء بالحقيقة بالألواح الغائرة تستعمل قطع أخشاب 4×1 بوصة (أو 6 بوصات) لأجزاء الاطار (انظر شكل ١٥ - ٤ (ج)) . وضع قطعاً من خشب الكرانيش حول الحافات الداخلية لكل لوحة ، وغط الأجزاء الوسطى للوحات بالخيش أو بخشب الأبلكاج أو كرتون الحوائط .

ويتكون اطار (حلق) الباب من « سمك **thickness** » و « وجه » : (انظر شكل ١٥ - ٤ (١)) . والسمك عبارة عن صندوق ذى ثلاث جوانب (الجانبين الرأسيين والسقف) يمكن وضعه فى فتحة الحائط ومتعامداً معها (بزوايا 90°) ، ويكون اطاراً بالجانب الخلفى من المنصة . ويصنع كل من السمك والوجه من خشب 6×1 بوصات ، ويوصلان معا بمسامير برمة $1\frac{1}{2}$ بوصة ٩٠ . ضع لوحات اصلاح فوق الوصلة لتعطيها قوة اضافية . أما عتبة الباب التى تكون الجانب الرابع السفلى للاطار (الحلق) ، فيصنع من موريئة 3×1 بوصات وتشطف حافاتها حتى لا يتعثر فيها المثلثون وتوصل بالسمك بزوايا حديدية (انظر شكل ١٥ - ٤ (هـ)) . ويقطع حز notch فى عضادة الباب jamb لتثبيت فيه الخصونة الحديدية sill iron للوح الباب . وتثبت علاقة a brace cleat بعضادة الباب بمسامير برمة ، لاستقبال لسان القفل lock . ويجب نزع ترابيس الأبواب deadbolts من أقفال المنصة لئلا يحبس المثلثون انفسهم على المنصة بطريق الخطأ .

تثبت وحدات الأبواب والنوافذ فى الواحها بمفصلات ذوات اذرع طول 6 بوصات ، تثبت بكل عضادة بزواوية بسيطة مع الطرف الأسفل (انظر شكل ١٥ - ٤ (و)) . يثبت جانب المفصلة الأسفل وحده بمسامير برمة بينما يترك الجانب العلوى حر الحركة . وترفع هذه الجوانب العليا مثل وضع السمك

فى فتحة الباب وعند خفضها من الخلف تربط القوائم الداخلية للوح الباب وتثبتة تماما بوجه إطار الباب .

يوضع معظم الأبواب بحيث يفتح الى خارج المنصبة offstage حتى لا يرى سوى جانب واحد . يربط الباب الى الاطار بثلاث مفصلات توضع من الخلف وتثبت بمسامير برمة (انظر شكل ١٥ - ٤ (د)) . وضع الاطار على وجهه فوق الأرض ، وضع عليه الباب بحيث يكون بمستواه عند القمة والجوانب . ثبت الجوانب الحرة للمفصلات بالعضادة . ويجب أن تترك مسافة $\frac{1}{4}$ بوصة عند قاعدة الباب .

الأبواب ذات العقد Arched doorway

خذ أولا ، لوح باب عادى ، واقطع نصف دائرة فى مستطيل من كرتون الحوائط (انظر شكل ١٥ - ٣ (أ)) ، وثبت هذا المستطيل بواجهة فتحة الباب باللوح ، بمسامير برمة . كون اطار باب وثبته بظهر لوح الباب ليكون السمك . وتكون قمة عقد الباب بقطعة من الكرتون مكسوة من جانبيهما بالخيش ليمنع تشققها عندما تقوس على شكل نصف دائرة لتلائم فتحة عقد الباب (انظر شكل ١٥ - ٣ (ب)) .

النوافذ Windows

تصنع اطارات النوافذ window casings كأطارات الأبواب فيما عدا أن السمك والوجه يحيطان بالجوانب الأربعة كلها وتضاف قطعة كرنيش عند القاعدة . هناك نمطان رئيسيان من النوافذ : النافذة ذات المصاريع casement window التى تثبت بمفصلات وتفتح كالأبواب ، والنافذة ذات الشيش المنزلق الى أعلى وإلى أسفل ، والأكثر استعمالا (انظر شكل ١٥ - ٥ (أ)) .

النافذة ذات المصاريع Casement window

الشيش sash عبارة عن مستطيل من مورينة 1×2 بوصة بوصة مربوط عند الأركان بزوايا حديدية . ويلصق بظهره شريط من القماش ليعطى شكل ألواح الزجاج المستطيلة أو المعينية الشكل .

النافذة ذات الشيش المنزلق double-hung window

استعمل للشيش الأسفل مورينة 3×1 بوصة للمعارضة السفلى ، ومورينة 2×1 بوصة للمعارضة العليا والقائمين . يجب أن يكون القائمان بكامل ارتفاع الشيش لأن هذا هو الذى سيتحرك الى أعلى وإلى أسفل . واستعمل للشيش الأعلى مورينة 2×1 بوصة للمعارضة السفلى ومورينة 3×1 بوصة للمعارضة العليا والقائمين . ستزود مورينة 3 بوصة الشيش العلوى عرضا اضافيا كى يمكن تثبيته بالمسامير الى ظهر الاطار . وينزلق الشيش السفلى داخل قناتين تصنعان بتثبيت قطعتين رفيعتين من الخشب عند كل جانب لينزلق الشيش بينهما (عرض كل قطعة $\frac{1}{2}$ بوصة) . اجعل هاتين القناتين ضيقتين حتى ينزلق فيهما الشيش باطار النافذة ملتصقا أثناء ارتفاعه وهبوطه .

وعوارض الشيش crosspieces (muntins) قطع من البغدادلى مشقوقة تصفين ومسمرة الى ظهر الشيش . وعند تركيب هذه العوارض فى الشيش السفلى ، تجب ملاحظة عدم انتشارها فى الشيش العلوى عند رفع الشباك وخفضه . وبوضع قطع من هذه رأسيا خلف القطع الأفقية ، يقلل خطر ذلك وبثبيت شبك السلك المجلفن على ظهر الشيش ، يمكن الحصول على احياء بالزجاج ، غير أنه ، عموما ، لاجابة الى ذلك السلك .

المدافىء Fireplaces

هناك عدة طرازات معمارية للمدافىء ، ولكن أغلبها يستعمل هيكلا مماثلا كما فى شكل ١٥ - ٥ (ج) . تغطى هذه الوحدة الأساسية بكرتون الحوائط ويمكن جعلها توحى باى طراز وبأى عصر وذلك باضسافة بعض الكرائيش والزخارف المصنوعة من عجينة البورق المدهوك ، أو بتغيير شكل الرف ، أو بطلائها بصورة الطوب أو الرخام (انظر شكل ١٥ - ٥ (د)) . وللحصول على مدافىء من الحجر ، يغطى هيكل المدفأة بشبكة من السلك ، والخيش المجدد لتحاكى صورة الحجر غير المنتظم السطح ويطلّى بالغراء والسبداج .

الكرائيش Molding

تعمل اضافة الكرائيش لتشطيب المدافىء ، على زيادة الاحياء بالحقيقة

لنظرها وكذلك عند استعمالها للأبواب والنوافذ وقطع الاثاث . فالمستطيلات المكونة من خشب الكرانيش ، ذوات الأركان المنتظمة الزوايا ، تشبه مختلف انواع زخارف الأبواب المستطيلة . وكذلك وضع الكرانيش تحت رفوف المدافئ ، وأحيانا بين الحوائط والسقف . ويمكن صنعها من وضع قطع من الخشب بعضها فوق بعض فى نظام يختلف من كورنيش الى آخر ، ويضاف إليها بعض قطع من الكرانيش الجاهزة ، على ألا تكون هناك أركان كثيرة (انظر شكل ١٥ - ٥ (ب)) . ويمكن محاكاة الزخارف البارزة (الأويمة) decorative wood carving بعجينة الورق المدهوك عند صعوبة محاكاتها بالبوية .

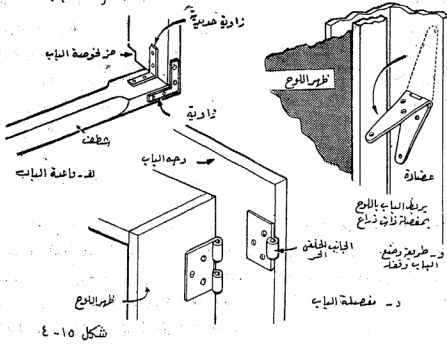
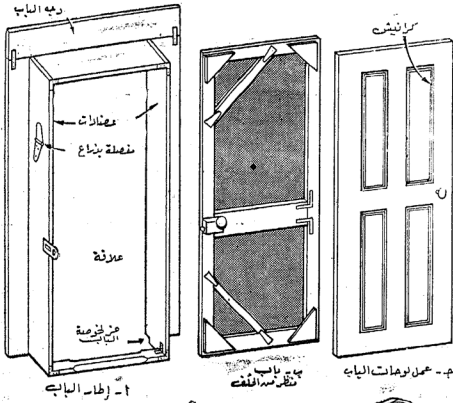
المناظر المعقدة Hung Scenery

السقوف Ceilings

يوجد نوعان من سقوف المنصة : السقف المسطح book ceiling والسقف الملتف roll ceiling . ويتكون الأول من لوحى مناظر كبيرين يوصلان معا بمفصلات ، ويلف الثانى بعد نزعه ويخزن على هيئة لفافة .

تستعمل معظم المنصات ، حيث لا يزيد عمق المنظر على ١٢ أو ١٥ قدما ، وحيث توجد ١٢ قدما أو أكثر من الحيز العلوى للتخزين ، تستعمل سقفا مسطحا اذ هو اسهل صنعا وتخزينا وتناولا (انظر شكل ١٥ - ٦ (أ)) . يصنع لوحان كبيران يكفيان لتغطية عرض فتحة المنصة ويعرض ٥ اقدام وتسع بوصات المعتاد ، يصنعان من خشب موريثة $1\frac{1}{2} \times 3$ بوصات وتدعم أركانتهما بالزوايا الخشبية ، ولا توضع لهما دعائم مائلة وانما يدعمان بفئد من العوارض toggle bars (تسمى مدادات stretchers) ولا تزيد المسافة بين كل عارضتين منها على ٦ اقدام . ويجب أن تمتد المدادات الطرفية كالعوارض الطرفية ، بكل عرض اللوح .

يتكون كل قائم من قائمى لوح السقف ، من قطعتين طويلتين من الخشب موضوعتين طرفا الى طرف وتغطى الطرفين قطعة من الخشب طولها ثلاث اقدام تسمى « دعامة وصلة التراكب a fishplate » وتريطهما بمسامير وتثبتهما وتريط معهما بمسامير برمة ، وتسمى « لوحة تقوية » ، كما ترتبط هذه اللوحة بدعامة وصلة التراكب بمسامير لولبية .



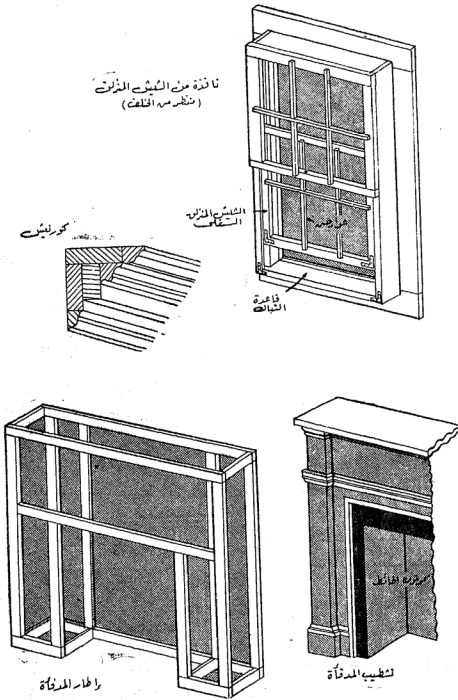
بعد تركيب اطارى اللوحين ، يكسيان بالخيش ويوصلان معا بمفصلات،
من على الوجه ، وتغطى المفصلات والوصلات بسدابات *

توضع ثلاث رزات screw eyes ثقيلة لولبية فى كل قائم من القوائم
الطويلة الجانبية ، واحدة عند كل كل طرف واحدة فى الوسط ، وتثبت جميعا
فى ظهر كل قائم ، ويربط فى كل رزة « حبل تعليق snatch line » * ثم
تثبت ثلاث علاقات حديدية متينة بالمسامير اللولبية او بمسامير برمة ، بأحد
القوائم الوسطى (وليس فى كليهما) * ويراعى أن تكون من النوع السميك
الثقل اذ ستتحمل ثقل السقف كله عند تعليقه *

اما السقوف الملتفة ، فرغم عدم سهولة تركيبها فان اطارها أبسط من
اطار النوع الأول * فتركيب القائمين الطويلين هو نفسه تركيب قائمى السقف
المسطح ، والمدادات يجب ألا تبعد كل منها عن الأخرى بأكثر من ٦ أقدام .
وبكل مدادة علاقة حديدية مثبتة عند طرفها بمسامير لولبية ، وتتصل هذه
بدورها بالقوائم الطويلة بمسمار لولبى وصامولة بجناحين wing nut
حتى يمكن نزع المدادات بسهولة عند فك السقف * وتخاط ثلاثة عروض أو
نحوها من الخيش معا ، تبعا لعرض السقف المطلوب ، وتستعمل لتغطية اطار
السقف على أن تتجه خطوط وصلات الخيش بعرض المنصة * ويشبك الخيش
فقط بالقوائم الطويلة بمسامير مفلطحة الرأس كى يسهل نزعها ، ولكنه يغرى
ويشبك بالمدادات الطرفية التى تستعمل محاور يلف عليها السقف عند فكه
وتخزينه *

مناظر خلفية المنصة Drops

تصنع من عدة عروض من الخيش تخسائط معا على أن تكون خطوط
الخيطة أفقية لمنع التجعد * ويشبك الخيش بين موريتين عند كل طرف ،
مقاس ١ × ٣ بوصات (أو ١ × ٤ بوصات) ، زوج من أعلى وزوج من المرايين
من أسفل * وتربط كل موريتين معا بمسامير برمة ، وتتكون المرايين من عدة
اطوال من الخشب حتى لا تكون الوصلات (وهى عادة متراكبة) فى موضع



شكل ١٥ - ٥٠

واحد على كلا الجانبين • ويعلق المنظر الخلفى بحبال تعليق تلف حول أطراف الرايين أو تربط فى رزات مثبتة بالرايين العليا •

المنافذ الخلفية المقوسة Cycloramas

« المنظر المقوس "cyc" ، الحقيقى عبارة عن منظر معلق على دعائم مقوسسة (من أنابيب ، عادة) لتغطى ظهر وجانبى المنصة كلها • وقلمما يوجد مثل هذا المنظر الآن • ومع كل فكثير من المنصات مزود بمنظر مقوس من القماش بلون قاتم أو بلون متعادل ، يستعمل خلفية لالقاء الخطب والمحاضرات واجتماعات المدارس وما الى ذلك • وإذا استعمل هذا المنظر الأخير ، احتاج الأمر الى منظر سماء للحصول على آثار الخلاء • ويمكن صنع هذا المنظر بنفس طريقة صنع أى منظر معلق آخر ولكن يجب أن يكون عرضه كافيا لتغطية خلفية المنصة كلها •

ستائر الحافات Borders

هى ستائر قصيرة تستعمل بدلا من السقف لتجيب الأضواء الجانبية العليا • فإذا كانت منصتك مزودة بمجموعة مستديمة من الستائر فربما احتاجت كذلك الى ستارة أو ستارتين أو أكثر للحافات • وإذا لم تكن مزودة بهذه المجموعة ، فالستائر سهلة الصنع جدا • تعلق ستارة الحافة ، كما تعلق المناظر المعلقة ، من مورينة عليا ، ولا توضع لها مورينة سفلى • ويمكن صنعها من الكستور أو القطيفة duvteen أو الفلور velour القطيفة ذات الوبر الطويل (ويمكن طيها وإزالتها • وإذا كانت لتمثل الأشجار ونحوها ، أمكن صنعها من الخيش مع قص الطرف السفلى قصا غير منتظم ، ويطلّى باللبوة ويلون ليمثلا أوراق الأشجار •

المصاطب Platforms

يصنع المحترقون مصاطب ذوات مفصلات لتكون دائما قابلة للطي مسطحة (نقالى parallels) • أما النوع البسيط الأسهل صنعا والمبين بشكل ١٥ - ٦ (د) فأكثر ملاءمة للهواة • اتخذ الحجم المثالى ٥ × ٧ أقدام ، وأضف اليه وحدات أخرى عندما يتطلب العمل مصاطب أكبر وعرض ٥ أقدام هو أقصى عرض يمكن صنعه إذ أن لوح الخشب سمك بوصة واحدة لايمكن أن

يغطي مساحة أكثر من نصف هذه (أى ٢ قدم) ، والأقدام السبع هى أقصى طول لأن المصاطب الأطول من ذلك تحتاج الى زوج اضافى من الأرجل ودعامة مستعرضة فى الوسط . والتركيب المبين فى الشكل بسيط " والأجزاء الثقيلة كلها مقاس 4×2 بوصات . والسطح يصنع من أى ألواح خشبية ابتداء من 1×6 بوصات الى 1×12 بوصة تسمر بالجوانب والعرض بمسامير ابرة eightpenny nails مناسبة . ويصلح لذلك أية أخشاب مستقيمة الألياف خالية من العقد (البزوز) الكبيرة . وتثبت الأرجل بالهيكل بمسامير لولبية $3/8$ بوصة . ويمكن استعمال دعائم مائلة من أحد الأركان الى الركن المقابل له ، من أخشاب 1×2 بوصة ، اذا احتاج الأمر لتثبيت الأرجل تماما .

ولما كانت المصاطب تستعمل عادة مع درجات سلم ، فيجب أن يكون ارتفاعها بارتفاع السلم ، أو اذا لزم اضافة درجة سلم فتكون المصطبة أعلى بمقدار ارتفاع درجة السلم هذه :

واذ لا كفى من الضرورى نقل المصطبة خلال المسرحية ، لزم تزويدها بعجلات ثقيلة تتركب فى عارضة 4×2 . بوصات بين أرجل المصطبة من كل طرف على أن يكون هناك « خلوص clearance » حوالى $1/2$ بوصة بين الأرجل والأرض . وفى هذه الحالة يجب تثبيت المصطبة بالأرض بقطع من الحديد تثبت فى المصطبة وفى الأرض بمسامير برمة تجاه خلفية المنصة .

يجب تغطية سطوح المصاطب بنوع من المنسوج السميك لمنع أحداث صوت ، ويمكن استعمال الخيش فى هذا الغرض على أن يتدلى من الجوانب ويشك بمسامير مسطحة الرأس . وعادة تغطى الأجزاء العارية من جوانب المصطبة بكرتون الحوائط ، ولوائنه تستعمل فى المساحات الكبيرة ، لوحات مغطاة بالخيش coverflats

السلاسل Stairs

تركيب سلم من مجموعة درجات مبين بشكل ١٥ - ٦ (ج) . وتصنع جوانب السلم التى تحمل الدرجات ، من لوح 1×12 بوصة ويمكن صنع السلاسل بنسب مختلفة ، ولكن الحجم المثالى هو ما عرض درجاته ١٠ بوصات

وارتفاعها ٧ بوصات . والدعامات المائلة فى ظهر السلم تصنع من مورينة ١ × ٢ بوصة ، وبقيّة الأجزاء من ١ × ٣ بوصات . ويجب ألا يكون البعد بين جانبي السلم أكثر من قدمين ونصف قدم . وخير أخشاب لصنع السلام هى أخشاب الصنوبر الصفراء أو أخشاب الشربين ، الأقوى من أخشاب الصنوبر البضاء ، وهى كذلك أفضل لصنع المصاطب .

وتصنع القوائم الأمامية لدرجات السلم من كرتون الحوائط ويجب، أن تكون على مسافة $\frac{1}{2}$ بوصة من درجة السلم منعاً للصرير .

ولنع أحداث صوت ، تغطى درجات السلم . مثل المصاطب ، بالمنسوج السميك ويغطى هذا المنسوج بالخيش الذى يمتد الى نهاية قوائم الدرجات . ويمكن وضع قطعة من خشب الكرانيش لكل درجة سلم من الأمام ، وتغطى جوانب السلم بكرتون الحوائط أو بالواح من الخشب .

ويحسن صنع الدرابزين babustrades كوحدة مستقلة ذات دعومات تمتد الى الأرض . (انظر شكل ١٥ - ٦ ب) ، وإذا كان الدرابزين فى الجهة الأمامية للمنصة ، بالنسبة الى السلم ، فيطلى جزؤها السفلى بلون يتفق ولون المنظر . ومن السهل صنع قوائم الدرابزين و « البادى newel posts » لتلائم وحدة السلم . وإذا احتاج المنظر الى درابزين ذى قوائم « مخروطية turned balusters » فتشترى من مغلق الخشب lumberyard المحلى أو يمكن صنعها عند خراط الخشب .

الأجسام غير المنتظمة الشكل Irregular forms

تصنع الصخور والتلال من شيك السلك chicken wire (ذى فتحات ٢ بوصة) القابل للطى والثنى والمنبث فوق هياكل خشبية خفيفة غير منتظمة الشكل . ويغطى هذا الهيكل بقطع من الخيش غير منتظمة الشكل مغموسة فى مزيج من الغراء الساخن والسباج وتلصق معا وتخسأط فى السلك . ويمكن تجعيد الخيش المبث ليجاكى صورة الشروخ والكسور ويضاف إليها مخلوط يعطى سطحا خشنا . ويتكون هذا المخلوط من الفلين المطحون أو الرمل أو الحصى الرفيع fine gravel ، وينثر فوق الغراء قبل أن يجف كما يمكن تشكيل ورق السقوف المحبب الخشن ويوضع فوق اطارات من

السلك ليمثل نوعا معينا من الصخور • ويمكن اضافة خيش الزكائب ويطلى بالبوية ليمثل بقعا من الأرض أو الحشائش • ويمكن عمل قطع كبيرة من الصخور من عدة وحدات صغيرة توصل معا بمفصلات حتى يمكن فكها بسهولة للنقل السريع : كما يمكن تكوين الوحدة كلها فوق مصطبة منخفضة ذات عجلات (عربة) • ويكون الجزء السفلى لأى قسم منها متينا وقويا وعمليا (أى يتحمل ثقل المثلين) ويجب صنعه كالمصطبة بحيث يتكون سطحها من أكثر من مستوى •

الاعمدة Columns

يبين شكل ١٥ - ٧ (أ) عمودا نموذجيا من الطراز الدورى • ولا يلزم عمل أكثر من النصف الأمامى (أو ما يزيد عليه قليلا تبعا للخطوط البصرية) ، لأن هذا هو كل ما يراه النظارة • فتقطع أقراص القطاع العرضى (نصف مستديرة) من ألواح خشبية 1×12 بوصة ، وتوصل رأسيا بمرارين 1×2 بوصة • ويكسى هذا الهيكل بالشمع المزدوج الطبقات ، أو بورق السقوف المقطرن ثم يغطى بالخيش ويطلى بالبوية •

جذوع الأشجار Tree trunks

تصنع هذه كما تصنع الصخور ، من الشبك السلك والخيش الموضوعين فوق هيكل نصف اسطوانى (انظر شكل ١٥ - ٧ (و)) • تستخدم قطع للقطاع العرضى ، نصف دائرية الشكل ، ذات الحافات غير المنتظمة ، لتسمر فوقها مرارين 1×2 بوصة (أو ٣) • ثم يوضع فوقها الشبك السلك ويشكل • وتكسى بالخيش المطلى بالغراء الساخن والسيداج ويترك ليجف • وهو مجمد على هيئة اللحاء bark • ويمكن تثبيت الشجرة رأسية بدعامة ، تثبت بارز من المنصة عند الجهة الخلفية منها ، أو يمكن تثبيتها من أعلى بدعامة فوق خطوط البصر ، الى جانب المنصة ، أو يمكن وضع أكياس من الرمل على قاع الشجرة نصف الدائرى فيحفظ وزن الرمل الشجرة قائمة •

أدريد صنع فروع للشجرة ، فتشكل من قطع مستطبة تجعل مستديرة بشبك السلك والخيش وتثبت بظهر الجذع الرئيسى •

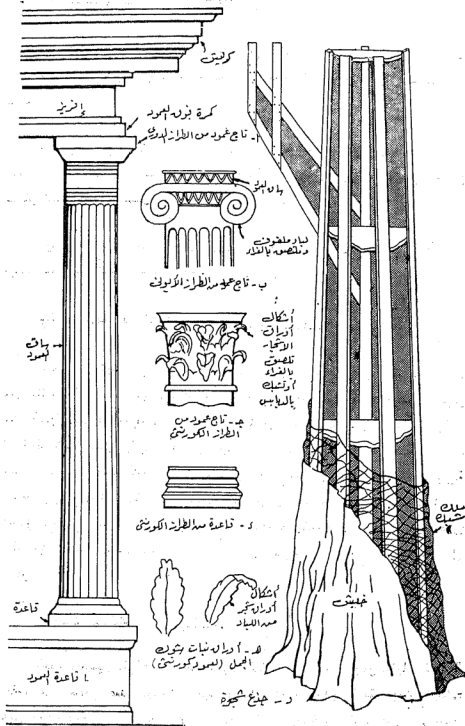


FIG. 15-7

Repairs

الإصلاحات

إذا كسر أحد الأجزاء الخشبية لمنظر فيمكن إصلاحه بوضع قطعة حديدية أو قطعة من مورينة أو لوحة تركيب فوق الشرخ وتثبيتها بمسامير برمة .

ويمكن ترقيع تمزق الخيش بملصق قطعة مربعة الشكل من الخيش فوق القطع من الخلف . دع شخصا يمسك لوحة موضوعة على وجه اللوح كسطح مستو أجلس يمكن العمل فوقه .

ويمكن إزالة تجعد الخيش برش قليل من الماء على ظهر لوح المنظر ، فيعمل هذا على شد المنسوج فيستقيم من جديد .

Assembling Scenery وضع المناظر في أماكنها

بمجرد الانتهاء من تركيب وحدات المنظر ، ضعها على المنصة لتتأكد من التتام الأجزاء بعضها مع البعض الآخر التتاما صحيحا . وعندئذ يكون من الأسهل عمل أية تغييرات لازمة الآن مما لو عملت بعد نقش المناظر . ارسم تخطيطا كاملا على أرض المنصة بالطباشير وضع الألواح في أماكنها بحسب هذا الرسم . ويعد تكوين المنظر ومراجعته ، خذ فرشاة مغموسة في نوية المنظر وارسم فوق خطوط الطباشير على أرض المنصة ، أو ضع شريطا من الورق المصمغ لتحديد المنظر لمساعد على إعادة وضعه . وإذا تضمن العمل أكثر من منظر ، فاستخدم لونا مختلفا من الطباشير أو الورق المصمغ لكل منظر .

Joining

الوصلات

يجب تصميم ألواح المناظر بحيث تلتقى هي أو مجموعات المتصلة بمفصلات ، تلتقى عند الأركان . فهذا يجعل اللوح المواجه للمتفرجين يتراكم على طرف اللوح المتجه من الأمام الى الخلف وتخفى الشق بينهما (انظر شكل ١٥ - ٨ (١ ، ب) .

Nailing التسمير

فى المسرحية ذات المنظر الوحيد one-set show حيث لا تنقل اللواح المنظر ، يمكن تسمير لوحين يلتقيان بزاوية بمسامير بـ ٢ بوصة . استعمل مسامير الابرة طول بـ ٢ بوصة تاركا رأس المسامير بارزا قليلا ليتمكن نزعها بسهولة .

Lashing ربط المناظر

عندما تتضمن المسرحية منظرين أو أكثر ، فربما احتاجت المناظر الى ربط . ويتطلب ذلك « مرابط حديدية lash cleats » وأحيانا « خطاطيف ربط lash hooks » ، تثبت بالواح المناظر التى ستربط معا . فتثبت المرابط بمسامير برمة على قوائم الألواح كما هو مبين بشكل ١٥ - ٨ (ج) . فيوضع المربط العلوى على الحافة الداخلية للقائم الأيسر للوح الأيمن على مسافة قدم تقريبا من قمة اللوح . وتضاف مرابط أخرى يبعد كل منها عن الآخر مسافة ثلاث أقدام تقريبا ، متبادلة بين اللوحين . أما المربطان المثبتان عند القاعدة فيوضعان جنباً الى جنب . والأفضل استعمال خطاطيف الربط هنا عندما تكون الزوايا الحادة للركن ، عند الوجه الأمامى ، كما فى شكل ١٥ - ٨ (د) ، فهى تحتفظ بالحبل مشدوداً فلا يرتخى بعد ذلك اطلاقاً .

و « حبل الربط » من التيل قطر $\frac{1}{2}$ بوصة ، بطول ارتفاع اللوح . فتعقد عقدة عند أحد طرفيه ، ويمرر الحبل من ثقب قطر $\frac{3}{8}$ بوصة بدعامة ركن اللوح الأيسر العليا . (أنظر شكل ١٥ - ٨ (ى) . ولربط المناظر ، امسك الحبل عند القاعدة وهزه بسرعة هزة عنيفة ترسل أنشودة a loop فوق قمة المربط العلوى الأيمن . لفه مشدوداً وضع أنشودة على المربط التالى على اليسار . ثم مرر الحبل أسفل المربط الثالث واربطه حول المرابط بعقدة منصة سريعة ، كما هو مبين فى شكل ١٥ - ٨ (و) والربط حول الخطاف (د) بسيط جداً وأسهل لأن الخطاطيف تمسك الحبل بشدة أكثر .

عندما يلتقى لوحان ، كما فى الركن (ب) ، يلزم تثبيت ثلاث قطع تثبيت مقاس 1×2 بوصة ، بمسامير برمة الى قائم اللوح المتجه من خلف المنصة الى مقدمتها (على بعد $\frac{3}{4}$ بوصة من حافته) ، حتى لا يشد الحبل اللوح الآخر الى مسافة أكثر مما يجب .

التصلب stiffening

تميل الألواح المتصلة معاً بمفصلات إلى التقوس أو التارجح عند مكان الاتصال إلا إذا وضعت لها « موريئة شد أو تقوية » تعمل على تصلبها . وهذه الموريئة ١ × ٣ بوصات توضع على ظهر الواح المنظر عند الدعامات المستعرضة ، معلقة في خطاطيف على هيئة حرف S . انظر شكل ١٥ - ٨ (ز) . وإذا كان بالألواح فتحات فتعلق بها خطاطيف S عند قمة الألواح وتعلق الموريئة في هذه الخطاطيف . . والأفضل من هذا وذلك هو استعمال موريئة مستعرضة فوق الفتحات ومتصلة بقوائم الألواح بمفصلات (انظر شكل ١٥ - ٨ (ح) .

التسدعيم Bracing

كثيرا ما يحتاج الأمر إلى مزيد من الدعامات على الجانب ذى المفصلات للألواح الأبواب (وأحيانا على كلا الجانبين) وفى منتصف الحوائط الطويلة . ثبت « علاقة a brace » فى قائم اللوح ، وامسك « دعامة منقصة a stage brace » بحيث تتجه الخطاطيف المنحنية curved hooks عند طرفها العلوى ، نحو العلاقة . أدخل أحد الخطاطيف فى فتحة العلاقة ، ثم أدر الدعامة (انظر شكل ١٥ - ٨ (هـ) . صل قاعدة الدعامة بأرض المنصة بمسمار ملولب . يجب دائما إمالة ألواح الأبواب ، قليلا حتى يبقى الباب مقفلا دائما بدلا من أن يكون مفتوحا .

العلاقات Hangers

علق الصور والأجسام الخفيفة « بعلاقات أطارات الصور picture-frame hangers » (انظر شكل ١٥ - ٨ (و)) . ويحتاج هذا ، أحيانا ، إلى دعامة مستعرضة إضافية لتثبيت فيها العلاقات بمسامير برمة . غير أن الصورة المعلقة بهذه الطريقة قد تميل فى كل مرة يقل فيها الباب . فاستعمل أحيانا خطاطيف أبواب الحواجز screen-down hooks لتثبيت المناظر عندما تتطلب الأمر إزالة سريعة .

وعند جلب المنظر والمناظر المعلقة فوق المنصة ثم توضع فى أماكنها ،
يقال عندئذ إنها « قد اقيمت set » أما عندما تزاح من فوق المنصة
لتخزن فى الاجنحة ، يقال إنها « هدمت struck » .

Running

التحريك بالانزلاق

يسمى نقل ألواح المناظر باليد « التحريك بالانزلاق » . ويستطيع عامل
المنصة المتمرن تحريك لوح بنفسه ، أما المبتدئون فيجدون من الأسلم أن
يحركه شخصان . يجب المحافظة على ألواح المناظر قائمة ، وتحريكها فوق
حافتها السفلى . يقف رجل خلف اللوح ويمسك قائم حافته الأمامية بيد واحدة ،
بمستوى خصره ، وباليدي الأخرى على مسافة حوالى قدم فوق مستوى
رأسه . يرفع اللوح من الحافة الأمامية ويحركه الى الامام ، جاعلا قاع
الحافة الأمامية ويحركه الى الامام ، جاعلا قاع الحافة السفلى ينزلق على
الأرض . ويدفع مساعده اللوح من الخلف ، مركزا على جعل اللوح قائما
دائما ومتوازنا ، دون أن يرفعه . وتعامل مجموعة الألواح
(groups of flats, book) بنفس الطريقة بعد طيها .

لا تحاول قط نقل لوح الباب والباب متصل به . انقل الباب بإطاره
كوحدة . ممبلا الاطار بحيث يبقى الباب مقفلا دائما . ارفعه تماما دون أن
تحركه بالانزلاق . وعند وضعه ، افتح الباب ليبقى الاطار قائما وحده .

Rolling

الدحرجة

أسهل طريقة لنقل المناظر الثقيلة هو وضعها فوق عجلات . وكثيرا
ما تبني مناظر باكملها أو أجزاء من مناظر فوق مصاطب منخفضة تسمى
« عربات » حتى يمكن نقلها سليمة . غير أن هذا يتطلب مزيدا من قطع
الاجنحة أكثر مما يملك أغلب الهواة .

الباب السادس عشر

طلاء المناظر

Watercolor

الوان الماء

تكاد تكون الألوان المائية هى الطلاءات الوحيدة المستعملة فى تصوير المناظر لأنها : رخيصة ، وغير لامعة ، وسريعة الجفاف ، وغير قابلة للالتهاج، وبسبب ذوبانها فى الماء ، سهلة الازالة من الفراجين والجرادل والواح المناظر القديمة . والاستثناءات الوحيدة ، هى أن « أصبغ أنيلين المناظر aniline scenic dyes » كثيرا ما تستعمل فى المناظر المعلقة والأقمشة . وأحيانا تستعمل « أصبغ الزيت oil stains » أو « البويات الزيتية oil paints » لطلاء الأثاث ، وفى أحوال قليلة تستعمل الجملة Shellac (اللوسترو) فوق الألوان المائية لتضفى عليها لمعانا .

جرت التقاليد بين الغالبية العظمى من مصورى المناظر المسرحية أن يخلطوا طلاءاتهم من « الأصباغ الجافة dry pigments » والغراء المذاب والماء . ويفضل البعض بويات « الكازيين casein paints » الأغلى ثمتا لأنها تمتزج بالماء بسهولة ولا تحدث خطوطا ولا تترك أثارا للمفرشة ولها قوة تغطية أعظم وتبقى مدة أطول فى جردل مكشوف دون أن تفسد . غير أن الألوان الموجودة منها محدودة والمواد الرابطة فيها أقل ملائمة للخيش ولا يمكن غسل هذه الطلاءات من الخيش بسهولة .

وانفع مجموعة من الأصباغ الممكن الحصول عليها هى ما يلى . وتبين الأرقام الموجودة على اليمين عدد الأرتال اللازم وجودها :

٥٠ سبداج دانمركى Danish whiting (يستعمل لتخفيف معظم الألوان) .

- ١٠ أسود هرقلى (أقيم صبغة سوداء سهلة الذوبان)
- ١٠ أزرق كحلى (أقرب لون أزرق الى الأزرق الأولى)
- ١٠ أزرق إيطالى (زاه ولامع ليمثل السماء)
- ١٠ بنى محروق (بنى دافىء جدا)

- ١٠ أصفر أوكر (فرنسى) (منخفض الشدة) .
- ١٠ مفرقة محروقة (بنى طوىى) .
- ٥ أخضر الكروم المتوسط (نافع لجميع الألوان الخضراء) .
- ٥ أصفر الكروم الزاهى (فاقع الصفرة) .
- ٢ أحمر تركى (أحمر زاه بلون الدم) .

أدوات الطلاء Painting Equipment

يجب حفظ كافة أدوات ومواد الطلاء معا فى مكان واحد يسمى « دكان البويات » . وينبغى أن يكون قريبا من « حوض sink » به ماء جار ، كما يلزم أن يضم « موقدا (رقم ٢) بعينين » لتسخين الغراء والبويات .

الفراجين Brushes

لا تشتتر أرخص الأنواع ، فالنوع الجيد المتين أكثر ملاءمة ومع طول مدة استعماله أكثر اقتصادا . ويستعمل المحترفون أنواعا شتى مختلفة الأحجام ، غير أن الفراجين المذكورة فى القائمة التالية هى ، فى الحقيقة ، أكثر الفراجين الضرورية . احتفظ بعدد كاف من كل صنف منها لتشغل جميع أفراد هيئة طلاء المناظر .

فراجين التبطيىن Laying-in brushes ، لطلاء الطبقة الأولى (أول وش) والذر spatterng ، وشتى الأغراض الأخرى . ويطلق عليها نقاشو المنازل « فراجين الحوائط » . ولما كانت « أليافها صلبة » ، فهى تحتفظ بكمية طلاء أكبر . وائتفع نوع منها هو عرض ٤ بوصات ذو الألياف (الشعر) ٤ بوصات طولا . ويحتاج كل نقاش الى فرشاة من هذا النوع . واحتفظ كذلك بفرشاة تبطيىن عرض ٢ - بوصة ، لأعمال الخشب .

فراجين أوراق الأشجار : لتصوير أوراق الأشجار ، والأحجار والطوب وما الى ذلك . وتطلق عليها متاجر البويات اسم « فرشاة الشيش ذات حد الأزميل » . وحجم # ٨ (طول ٢ ١/٢ بوصة وسبك ٧/٨ بوصة) مناسب .

فرشاة خطوط Lining brush ، لرسم الخطوط والأعمال الدقيقة الأخرى . وتطلق عليها متاجر البويات اسم « فرشاة الشيش الزاوية » ،

وشعرها مقصوص بزاوية (أى مائل) وانفع الأحجام هى : عرض $\frac{1}{2}$ بوصة ،
١ بوصة ، $\frac{1}{4}$ بوصة •

فرشاة الاستنسل Stencil brush (فرشاة دق) ، لأعمال الاستنسل •
وهى فرشاة عرضها $\frac{1}{2}$ بوصة وشعرها صلب •

فرشاة المسح Scrubbing brush (اثنان) من النوع المستعمل
منزليا لغسل البلاط ، وتستعمل فى غسل المناظر •

Pails الجيرادل

يلزم ثلاثة أو أربعة جرادل على الأقل ، من الحديد المجفلن
galvanized pails ، سعة ٣ جالونات ، للبويات ، واثنان آخران
لحلول الغراء • وكذلك ستة أو ثمانية جرادل أخرى أصغر حجما مختلفة
الأحجام ومن الممكن استعمال اللطب الفارغة (جرادل الشحم lard pails
وعلب البن ، وما أشبه) •

Glue الغراء

غراء الجيلاتين المطحون أو القشور ، لحلول الغراء المائى ، وللتغرية •

Sponges الأسفنج

النوع الطبيعى الخشن ، لوضع البويات •

Ball of cotton cord البوبارة والحبال الرفيعة

العنل السطور •

Chalk الطباشير

لعمل السطور بالطباشير •

Stencil paper ورق الاستنسل

charcoal sticks أقلام الفحم

لتخطيط الرسوم اللازم تصويرها •

نظرية الألوان Color Theory

الصفات الأساسية للألوان التى يمكن تغييرها لتنتج مختلف الألوان
هى : الصنف والقيمة والشدة •

الصف Hue

اسم اللون نفسه هو صسنتفه . والألوان « الأولية » هي : الأحمر والأصفر والأزرق . فإذا خلط اثنان منها نتج أحد الألوان المشابهة (الأخضر والبرتقالى والارجوانى) ، التى تقع بين الألوان الأولية على عجلة الألوان (انظر شكل ١٦ - ١) . والألوان المتقابلة ألوان متكاملة (أى أن الأخضر مكمل للأحمر ، والبرتقالى مكمل للأزرق ، والارجوانى مكمل للأصفر) .

الواقع أن للألوان ثلاثة أبعاد . وما عجلة الألوان سوى « المقطع المستعرض » المتوسط ، لشكل مجسم يمكن تصويره تخطيطيا ، « بمخروط الألوان » (انظر شكل ١٦ - ١ (ب)) . وهو يتكون من مخروطين ، قاعدتهما متلاصقتان . وتمثل قمة المخروط الأعلى ، اللون الأبيض . وتمثل قمة المخروط الأسفل ، اللون الأسود وجميع أنواع اللون الرمادى المتوسطة بينهما تقع على المحور الأوسط الواصل بين قمتى المخروطين . وتبين القطاعات المستعرضة للمخروطين ، عجلات ألوان أزهى ، أعلى عجلة الألوان الرئيسية على طول المسافة الى أعلى نحو الأبيض ، وعجلات ألوان اقتمت على طول المسافة الى اسفل نحو الأسود .

القيمة Value

القيمة هي البعد الرأسى للون داخل المخروطين . فإذا أضيف اللون الأبيض الى لون صار أزهى واقترب أكثر من الأبيض ، وصارت قيمته أعلى . أما اضافة الأسود الى اللون فتجعله قاتما وتخفض قيمته . وعادة لاتضاف الصبغة السوداء لخفض القيمة ، إذ غالبا ما تحدث تغيرات كيميائية أيضا ، فتغير من صف اللون . استعمل البننى المحروق بدلا من الأسود ، فإذا جعل هذا اللون الناتج دافئا جدا . فأضف قليلا من الأزرق الكحلى الرطب .

الشدة Intensity

هذه هي البعد الأفقى أو قوة اللون مقيسة ببعدها عن الرمادى المتعادل الموجود فى وسط المخروط . والشدة موجودة طبيعيا فى الصبغة ولكن تمكن زيادتها بإضافة اللون المكمل (أى بإضافة الأخضر الى الأحمر ، والبرتقالى

الى الأزرق ، والأرجواني الى الأصفر) . كذلك يمكن اقلال الشدة تبعا لما يدل عليه مخروط اللون ، كلما ارتفعت قيمة اللون أو انخفضت .

خلط البسوية Paint Mixing

محلول الغراء المائى Size water

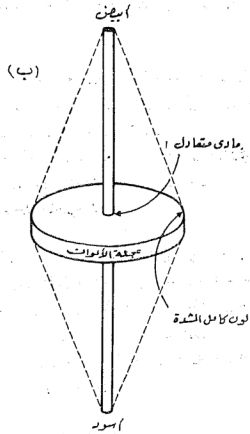
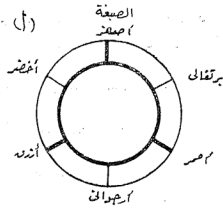
هو مخلوط من الماء والغراء يعمل كمادة رابطة تربط الألوان الجافة معا وتجعلها تلتصق بالسطح الذى تطلّى فوقه . وأقوى وأفضل غراء هو غراء الجيلاتين المطحون ground gelatin . ويمكن استعمال الغراء القشور flake الأرخص ثمنا غير أن المحلول يحتاج الى كمية كبيرة منه .

ضع الغراء (ملء ٣ فناجين ، اذا كنت ستعمل ملء جردل سعة ٣ جالونات من محلول الغراء المائى) فى جردل صغير ، وصب فوقه قدرا كافيا من الماء بحيث يغطيه . صب بضع بوصات من الماء فى جردل آخر ، وضع فيه جردل الغراء ليتكون منهما حمام مائى مزدوج a double boiler . سخن هذا الحمام فوق موقد لمدة حوالى عشرين دقيقة أو الى أن يذوب الغراء ويصير فى قوام العسل الأسود .

صب الغراء فى جردل من الماء الدافىء سعة ٢ جالونات واخلطه جيدا . يجب أن يجعل المخلوط الأصابع تلتصق معا قليلا عند ضغط محلول الغراء بينها . فاذا لم تلتصق الأصابع ، فأضف مزيدا من الغراء . فاذا كان محلول الغراء خفيفا جدا ، فقط تنفصل البسوية عن الخيش . واذا كان محلول الغراء غليظ القوام جدا ، فأضف اليه مزيدا من الماء . فالغراء الثقيل يعمل على تشقق البسوية بعد أن تجف .

خلط الألوان Mixing color

لما كانت اضافة الماء الى الصبغة الجافة تجعل اللون أقتم كثيرا معا تصير عليه عندما تجف ، فاخلط أصباغك جافة . يجب على المبتدئ أن يخلط قليلا من الأصباغ عينة ، أولا ، ثم يضيف اليها كمية كافية من محلول الغراء المائى ليكون عجينة فى قوام القشدة . ينبغى أن يكون ملمسها زلقا



شكل ١٦-١
إلى الألوان وشروط الألوان

عند دسكها بين الأصابع (بين الإبهام والسبابة) • ادهن بهذه العجينة قطعة من الخشب أو من الخيش المطفى بمحلول الغراء • جفف البوية على النار دون أن تحرقها • فإذا انطبق اللون الناتج ، على العينة الموجودة فى الرسم ، فاخلط الألوان بكميات أكبر . والا فاخلط عينة تجريبية أخرى مع تغيير نسب الأصباغ المستعملة •

إذا ما حصلت على اللون المطلوب ، فاخلط كميات أكبر من الأصباغ الجافة ، فى جردل ، حوالى ١٠ أو ١٢ رطلا من اللون الجاف ، لطلاء طبقة واحدة على منظر متوسط الحجم • بعد ذلك أضف محلول الغراء المائى الدافئ ، ببطء حتى يصير المخلوط فى قوام اللبن اللدسم ، وتأكد من أن الطلاء مخلوط جيدا • وكثيرا ما يستعمل مضرب بيض للتأكد من أن الكتل المتجمعة قد تكسرت واختلطت بالمحلول تماما • (يكفى كوارت quart من اللون المائى المخلوط ، أن تدهن مساحة حوالى ٥٠ قدما مربعا . إذا كان الطلاء بالفرشاة ، وذلك على منسوج الدوك Duck القطنى المشبع بمحلول الغراء المائى ، وحوالى ٣ كوارت تكفى لطلاء نفس المساحة من المسلمين المشبع بمحلول الغراء المائى) •

أجر ثانية تجربة لمعرفة كمية اللون والغراء • اطل قطعة صغيرة من الخشب وجففها بقرب مصدر حرارى دون أن تحرقها • فإذا انفصلت البوية من على سطح الخشب فالمخلوط بحاجة الى مزيد من الغراء • وإذا كان الطلاء لامعا ، فكمية الغراء كبيرة جدا ، وبذا ستتشقق البوية ، وتتسلخ على هيئة قشور • إذا اجتاحت البوية الى مزيد من الغراء ، فاضف مزيدا منه وقلب المخلوط جيدا • وإذا كانت كمية الغراء كبيزة جدا ، فاضف الماء الى المحلول • وإذا كان عليك أن تضيف كمية كبيرة من الماء ، فقد تضطر الى اضافة مزيد من الأصباغ •

تأكد من أنك قد خلطت مقداراً من الطلاء أكثر مما تحتاج إليه ، لأنه من الصعب الحصول فى الكمية الجديدة على اللون المطلوب تماما ، إذا نقصت كمية أخرى • وإذا تركت البوية مدة ليلة ، وجب اضافة الماء الدافئ ليحل محل ما تبخر •

البوية الكثيرة الماء وتسيل بسهولة فوق سطح مشبع بمحلول الغراء

المائى ، خفيفة جدا ، والبوية الغليظة جدا ، أو الكثيرة الغراء تشد بدرجة ملحوظة عند وضعها بالفرشاة • يجب أن تكون البوية خفيفة الى درجة تسمح لها بالانتشار بسهولة ، وليست غليظة بدرجة تجعلها تملأ الفتحات بين خيوط الخيش •

إذا اقتضى الأمر استعمال كمية من البوية فى اليوم التالى ، سخنها الى درجة الدفء وقلبها جيدا وأنت تطلى بها ، لأن الألوان تميل الى الارتفاع عند السطح بينما يعمل السبداج الى الرسوب فى القاع •

الطلاء Painting

ترى معظم الجماعات أن أسهل طريقة لطلاء ألواح المناظر ، هى أن توضع على الأرض ، ويغرش تحتها قطعة من القماش أو بعض الجرائد لوقاية الأرض من البوية •

طبقة محلول الغراء Size coat

هذه الطبقة ضرورية للألواح التى لم يسبق لها الطلاء اطلاقا • فيعمل هذه الطبقة أنكماش الخيش وتوتره أو شده وتملا مسامه • اخلط ببساطة بعض محلول الغراء المائى مع السبداج وقليل من الصبغة الرخيصة • وتضاف هذه الصبغة لتجعلك ترى أن محلول الغراء يملأ اللوح تماما •

طبقة التبطين Ground coat

استعمل اللون الذى تريده أساسا للمنظر • لا تجعل الطلاء بالفرشاة فى اتجاه واحد كما تفعل عندما تطلى حائطا فى البيت ، وإنما اجعل الطلاء فى جميع الاتجاهات كيما اتفق اذ يعطى هذا ، السطح عمقا وحياة •

إذا كنت تطلى لوحا قديما ، سبق طلاؤه قبل ذلك ، فإن الماء الموجود فى الطبقة الجديدة يعمل الى اذابه الغراء الموجود فى الطبقة السفلى ، وعلى هذا « يتسرب خلالها » فيختلط اللونان • ويمكنك أن تلاشى هذا بوضع البوية الجديدة بسرعة وتحريك الفرشاة على السطح باقل ما يمكن • وإذا تسرب

الماء الى الطبقة السفلى ، كما هو المنتظر ، وخصوصا عندما تحاول تغطية لون قائم بلون (فاتح) ، فلا تحاول أن تحل المشكلة والطلاء ما يزال طريا بإضافة مزيد من البوية . انتظر حتى يجف الطلاء ثم ضع الطبقة الثانية .

طبقة الرش الأولى First spatter coat

المنظر المطلية طلاء مسطحا تعكس الضوء بصورة ممقوتة بينما السطوح الشبيهة بالنسيج تعطى صفة التجسم (الثلاثة الأبعاد) . والطريقة المتبعة عموما لاعطاء السطح الشبيه بالمشبوج ، هي رش السطح بنقط صغيرة من البوية يتراوح قطر كل منها ما بين $\frac{1}{8}$ ، $\frac{1}{4}$ بوصة ومن الطبيعي أن تحتاج الى طيقتين على الأقل من الرش تختلط كل منهما بالآخرى منفصلة . وإذا لم تكن طبقة التبطين صحيحة تماما ، فيمكنك تصحيحها الآن بجعل طبقة الرش الأولى ، اقتم أو أزهى أو بتغيير اللون .

ليست مهنة الرش صعبة التعلم . أغمس الفرشاة في البوية ، ثم امسح معظم ما بها على حافة الجردل . ارفع يدك اليسرى جاعلا ظهرها نحو اللوح وأصابعها تشير الى أسفل . وأمسك الفرشاة بيدك اليمنى ، وجانب الفرشاة المسطح نحو الخيش . أضرب حزام الفرشاة بعنف على قاعدة الإبهام اليسرى ، ملقيا رذاذا من الطلاء على الخيش فينزل على هيئة نقاط . وعندما يكون اللوح على الأرض ، اجعل الفرشاة واليدين بمستوى الخاصرة أو أعلى قليلا .

يجب على المبتدئ أن يتمرن أولا على لوح قديم ، حتى اذا ما فهم سر المهنة فعليه أن يسرع في العملية . والرش السريع بطريقة ايقاعية ، أسهل من الرش البطيء . غير اتجاه الرش باستمرار لتحصل على توزيع متشابه وتتحاشى تكون الأشكال وإذا كان الرش ثقيلًا في بعض المناطق ، يمكن تصحيح ذلك بأعادة رشها بلون طلاء التبطين .

طبقة الرش الثانية Second spatter coat

يجب أن تختلف كل من طيقتي الرش عن طبقة التبطين . فان كانت

طبقة الرش الأولى :تتم من طبقة التبطين فاجعل الطبقة الثانية أزهى ،
والعكس بالعكس . وهكذا تختلط الألوان الثلاثة - طبقة التبطين والرش القائمة
والرش الزاهية - فى العين ، كما تختلط فى التصوير بطريقة النقاط ، ولما كان
المتفرجون موجودين على مسافة بعيدة فلا يمكنهم ادراك أن الطلاء بالنقاط،
ولكنهم يرون نسيجاً يوحى بالغزارة والعمق .

التظليل Shadowing

اجعل الجزء الأعلى من لوح المنظر قائماً ليكون أقل امتساعاً فيتركز
انتباه المشاهدين على المثلين أسفله . يتدرج هذا التظليل ، من قائم عند القمة
ويقل قتامة تدريجياً حتى يندمج مع اللون الرئيسى للمنظر على بعد حوالى
ثمانى أقدام من الأرض . رش المنظر ، مستعملاً لونا قائماً من نفس لونه
المنظر أو اللون الأقتم من لونه طبقتى الرش ، جاعلاً التظليل أكثر انخفاضاً
عند الأركان ، منه عند وسط الحوائط .

السقوف Ceilings

تجذب السقوف الزاهية الانتباه حيث لا تريد أنت ذلك ، لذا ، اجعل
السقوف بالألوان متعادلة . فاستعمل طبقة تبطين رمادية أو سمراء . وطبقتى
رش من لون أحمر معتم وأزرق معتم ، كى تندمج هذه مع أى لون من ألوان
المنظر تقريباً .

حرف (تكتيكات) أخرى

لتحصول على منظر يشبه منظر المصيص stucco ، أو منظر
الأحجار الخشنة ، اغمس اسفنجية خشنة فى البوية ، واعصرها لتخرج منها
بعض البوية ، ثم اضرب المنظر بالاسفنجية أو مررها فوقه ، تبعاً للمنظر
المطلوب ويلزم أن تكون الطبقة المكونة بالاسفنجية ، أزهى أو أقتم من لون
التبطين .

ولحاكاة الياف الخشب أو اللحاء أو خطوط طبقات الأحجار ، اغمس

الفرشاة بخفة فى البوية ، وصف معظمها ، وامسك الفرشاة عمودية على السطح . اجعل أطراف شعر الفرشاة يمس المنظر مسا خفيفا ، واسحب الفرشاة على السطح بحيث تترك كل شعرة خطا رفيعا . دع الفرشاة تتأرجح قليلا لتوحى باللياف الخشب .

ترسم الخطوط فوق المنظر للحصول على عدد من الآثار : كالشقوق بين الألواح ، ومحاكاة ألواح الحوائط والأبواب ، والكرائيش ، وزخارف ورق الحائط وغير ذلك كثير . ولرسم الخطوط المستقيمة ، امسك عصا أو قطعة من الخشب لترتكز على المنظر بطرف واحد . ضع فرشاة خطوط (مستريك) على حافة العصا ، وارسم خطا على الخيش . جر الخط بسرعة كيلا تنتفش الفرشاة أو تحدث بقعة على المنظر .

رسم الخطوط بالخيط Snap lining

يحتاج الأمر أحيانا الى خطوط مرشدة لتسهيل العمل . ضع شيئا من مسحوق الطباشير فى قطعة من القماش مربعة الشكل وادعك الطباشير فى قطعة من الدوبارة القطنية . ثم امسك عاملان بذلك الخيط ، كل عامل يمسك طرفا ويشدانه على سطح الخيش ، ثم يجذب أحدهما الخيط بيده الأخرى ويتركه يتذبذب على سطح المنظر . وبذا يترك الخيط خطا أبيض على سطح المنظر يرشد النقاشين لعمل الخطوط .

ورق الحائط Wallpaper

ترسم أشكال ورق الحوائط فوق طبقة التبتين . اسستعمل رسوما بسيطة ليكون العمل غير شاق . ترسم خطوط مرشدة للخطوط المستقيمة أو خطوط الزخارف ، بالدوبارة ، كما سبق . وترسم أشكال غير منتظمة متكررة بالاستئسل (الدق) ، يقص الشكل من ورق الاستئسل ، ويدعم الورق باطار من الخشب يحفظه متصليا . وترسم خطوط مرشدة بالطباشير فوق الخيش كى تكون الأشكال فى اتجاه واحد مستقيم وفى الوضع الصحيح بالضبط . ويملا الجزء المقطوع بفرشاة استئسل (فرشاة دق) مغموسة فى البوية . وأخيرا تلتف الحافات بوضع طبقة الرش الأخيرة .

Bricks

الطوب

إذا أردت أن يكون منظر الطوب جديدا لم يتأثر بالعوامل الجوية ، فاجعل طبقة التبطين بلون الطوب ، ثم خلط (المونة mortar) • أما الطوب القديم غير المنتظم الشكل ، فتكون العملية عكس العملية السابقة • فتوضع طبقة التبطين بلون المونة وارسم خطوطا مرشدة أفقية ، ثم ارسم كل طوبة بفريشة أوراق الشجر ، لا تتاكل حافات الطوب بفعل العوامل الجوية ، بانتظام ، لذا يلزم استعمال لونين أو ثلاثة ألوان للطوب • ظلل كل طوبة عند حافتها السفلى ومن جانب واحد فحسب ، وشطب بطبقة رش ، تلطف الحافات ، وتزيد من منظر القدم •

Stones

الأحجار

تختلف الأحجار كما تختلف طرق وضعها كثيرا ، حتى ليضطرب النقاش الى الحصول على عينة من نوع الحجر الذى يريد تصويره ويدرسه على الطبيعة • وقلما توجد الأحجار بلون صلب ، لذا ينبغي أن تستعمل ثلاثة أو أربعة ألوان لطبقة التبطين ، وعادة ما تكون الألوان المعتمدة من الرمادى والبنى والأزرق والأخضر • ضع الألوان على هيئة بقع غير منتظمة ، وادمجها معا بينما البوية لا تزال طرية • وبعد وضع خطوط الملاط ، تظل كل حجرة بلون قائم عند الحافات السفلى • وأخيرا ، لطف السطح كله بالرش بنقاط من البنى المائل الى ارجوانى (بنى محروق وأزرق كحلى) •

Foliage

أوراق الأشجار

قد تتطلب مناظر الحافات أوراق أشجار ، كما قد تحتاج اليها المناظر السفلى والأجنحة • ضع طبقة تبطين بلون أخضر متوسط ، ثم أضف أوراق الأشجار ، كل ورقة بضربة مرقاش واحدة • استعمل عدة ألوان مختلفة من الأخضر ، مراعى أن تكون الأوراق فى تكتلات • ومن الضرورى جعل الأوراق من نوع واحد • ادرس خصائص أشكال ونمو الشجرة التى تمثلها •

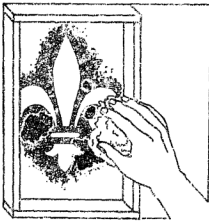
Washing Scenery

غسل المناظر

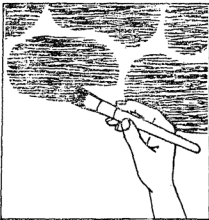
بعد أن تطلى المناظر خمس أو ست مرات تغدو طبقة الطلاء فوقها سميكة



١- الطلاء بالورق المنقح

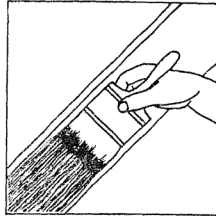


٢- طلاء الورق المنقح (الزينة)

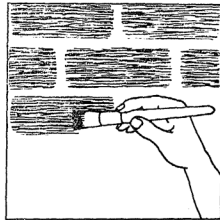


٣- طلاء الورق المنقح

شكل ١٦-٢



٤- الطلاء بفرشاة جافة



٥- الطلاء

وتتشقق وتحدث قشورا • هذه علامة الانذار بوجوب غسلها • انقلها الى
حائط خارج المنصة ، قائمة ومستندة الى الحائط بوجوهها ، وظهورها الى
الخارج • سلط تيارا من الماء ، من خرطوم ، على ظهور الألواح كي يذيب
لبقات الغراء القديمة تماما • ثم اقلب الألواح لتصير وجوهها الى الخارج ،
راكحت الطلاء كله مستخدما فراجين غسل البلاط المنزلية ، وكامل قوة تيار
الماء من الخرطوم • وبعد ازالة الطلاء والغراء تماما ، اترك الألواح لتجف •
وبعد جفافها ، أعد طلاءها بمحلول الغراء المائي ، وبذا تكون معدة للاستعمال
من جديد •

الباب السابع عشر

الاضاءة

الوظيفة الأولى للضوء هي اظهار الممثلين فاذا لم يستطع المتفرجون رؤية الممثلين ، وجوها وأجساما اعتراهم وقت عصيب بعد نهاية العمل التمثيلي للمسرحية . وقد يجدون مشقة فى سماع الألفاظ التى ينطقها الممثلون اذ يعتمد كل من السمع والرؤية ، على الآخر ، الى حد كبير . اذن فوضع الرؤية ذو أهمية أولى . وأول شيء يجب على مصمم المناظر أن يراعيه عند تصميم الاضاءة اللازمة لاجراء أية مسرحية ، هو الاضاءة .

ومع ذلك ، فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر . فبوسع الاضاءة أن تعمل للمخرج أكثر من مجرد اظهار الممثلين . تستطيع الاضاءة أن تسهم بقدر عظيم ، فى احداث الآثار ، بجميع الطرق الآتية ، او ببعضها .

تكوين الحالة Establishing mood

يستطيع مصمم المناظر ، بواسطة الألوان التى يستعملها فى اضاءة المنظر من أجهزة الاضاءة ، وشدة الاستضاءة التى يظهر بها المنظر ، يستطيع أن يزيد كثيرا فى حالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة . فالكوميديا التى تمثل فى منظر خافت الاضاءة ، تكاد تعجز عن احداث النكتة المضحكة . كذلك الدراما الجدية التى تمثل فى منظر باهر الاضاءة ، ويصعب عليها أيضا أن تكون مؤثرة . فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوى الحالة الأساسية للمنظر أو للمسرحية ، بدلا من أن تحاربها .

نقل المعلومات Conveying information

الاضاءة قادرة على نقل المعلومات الى المشاهدين فى الحال تقريبا ، كالوقت من اليوم (الصباح الباكر ، وقت الظهيرة ، بعد الظهر ، والمساء ، والليل) ، وصفة الجو (الشمس ، والعاصف ، والغائم) ، وفى بعض الأحيان ، تدل الاضاءة على فصول السنة ، ولا سيما فى حالة منظر خلوى،

وقد تكون لجميع هذه المعلومات أهمية بالغة ، فى التفهم الكامل لتكوين القصة وكثيرا جدا ما يتضح تكوين القصة عن طريق الاضاءة .

احداث التاكيد Providing emphasis

يمكن بزيادة الاضاءة أو ضعفها ، اعطاء الشخص مزيدا من التاكيد أو اقلال ذلك التاكيد ، فيمكن زيادة تأكيد شخص معين أو شيء بعينه، أو نقص تأكيدہ . خذ ، مثلا ، دخولا ما ، فاذا كان هناك دخول entrance بالغ الأهمية وشيك الحدوث ، من خلال باب معين ، فانه يمكن اضافة تأكيد زائد ، بزيادة كمية الضوء المركز على الباب . كذلك يمكن ، بنفس الطريقة ، اقلال أهمية الباب وذلك بنقص كمية الضوء .

تجميل المنظر Enhancing the set

من غير المرغوب فيه لفت الانتباه الى المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث فى نفس المنظر ، فان المنظر الجميل يستطيع الاسهام فى الاخراج . لأن المنظر الرائع التصميم لا يمكن أن يبدو جميلا الا اذا اضىء اضاءة صحيحة . وأحيانا ، يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية .

اظهار القيم الدرامية Underscoring dramatic values

بعد منظر رعا عنيف ، اذا بقى شخص بمفرده فى مخروط واحد من الضوء ، فانه يصير شخصية درامية . ويتحدد مبلغ دراميته بواسطة : الشخصية ، والموقف ، وطريقة سقوط الضوء فوقه . ويمكن استعمال الضوء وحده للتعرف على القيم الدرامية أو مضاعفة القيم الدرامية التى قد يرغب المخرج فى تأكيدها .

وبسبب الامكانيات الضخمة للضاءة ، إما نفعا وإما ضرا ، فان كلا من مصمم المناظر والمخرج يرى مضطرا أن الاضاءة فى أى اخراج لابد أن تكون صحيحة تقريبا ، قدر المستطاع . لهذا السبب يرغب مصمم المناظر فى أن يضىء مظهره . ويجب عليه عند تصميم الاضاءة أن يكون على اتصال دائم

بالمخرج وبالتشاور معا يجب ان يلبي جميع الاحتياجات الأساسية للمسرحية
والمنظر والممثلين .

ولكى يقوم مصمم المناظر بوظيفته على خير وجه ، يجب عليه ان يلم
بمعداته الماما تاما وبالأثار التى يمكنه الحصول عليها من تلك المعدات
والاحتياجات اللازم مراعاتها عند استخدام هذه المعدات .

معدات الاضاءة Lighting Equipment

تكاد تكون جميع الاضواء المستعملة فوق المنصة من النوع المتوهج :
ومصدر هذه الاضافة مصباح موضوع ، عادة ، داخل جهاز معدنى ، يوجه
الاشعة او يركزها فى وجهة واحدة . ويتصل هذا الجهاز بواسطة كابل
a cable ، بلوحة أزرار بها مفاتيح a switchboard تستطيع توصيل
التيار الكهربى بهذه الأجهزة أو قطعة عنها وبها أدوات معتمة للضوء dimmers
تتحكم فى لسان النور وزيادة على ذلك ، فان معظم الأجهزة مزودة بإطار
الوان a color frame أو أداة أخرى تتحكم فى لون النور المنبعث
من تلك الأجهزة . هذه هى المعدات الأساسية التى يعمل بها المصمم .

الأجهزة Instruments

توجد عدة أنواع مختلفة ، من أجهزة الاضاءة تؤدي مختلف الأغراض
والاحتياجات . وبعضها محدود الوظائف التى يمكنه القيام بها ، بينما البعض
الأخر غير محدود الوظائف التى يمكن أن يؤديها . وهاك بياناً بالأجهزة
الرئيسية التى يقتنيها المصمم عادة .

المصابيح الموجهة Spotlights

يحتمل أن تكون هذه الأجهزة هى الأكثر فائدة للمصمم ، لاضاءة
المنصة وتنحصر ميزتها فى امكان توجيه ضوئها بدقة الى أية نقطة تقريبا ،
تكون بحاجة اليها فيها . وبواسطة أدواتها الصحيحة يمكن قصر ضوئها على
المنطقة المطلوبة دون أن يشرب شيء من ذلك الضوء الا القليل جدا ، الى
الناطق الأخرى . ويمكن التحكم فى الضوء المنبعث من المصباح الموجه ،
بسهولة أكثر من أى جهاز آخر .

لجميع المصابيح الموجهة مظاهر مشتركة فيما بينها • فكلها تحتوى على غلبة معدنية a metal housing ذات ثقب مستدير فى أحد طرفيها ، وعلى مصدر ضوئى ، وعدسة a lens • والمصدر الضوئى مصباح متوهج an incandescent lamp تتراوح قوته ما بين ٢٥٠ الى ٢٠٠٠ وات • وتجمع العدسة الأشعة الصادرة من المصدر الضوئى وتركزها على المنطقة أو الجسم المراد إضاءته • وتركز العدسة الواسعة الزاوية الضوء على منطقة واسعة نسبيا • أما العدسة ذات البعد البؤرى الطويل ، فتتركز الضوء على منطقة صغيرة • وبالإضافة الى هذه المظاهر ، تضم معظم المصابيح الموجهة إطار اللون يسمح باستعمال وسط ملون ، وبعضها مزود بإقمار أو نوافذ تتحكم فى شكل حزمة الضوء وتقيدها أكثر من العدسة نفسها • (ومصابيح الكوارتز الجديدة أكثرا كثيرا من المصابيح المتوهجة العتيقة الطراز وتعيش مدة أطول)

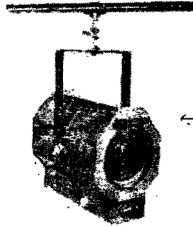
توجد أربعة أنواع رئيسية من المصابيح الموجهة شائعة الاستعمال ،
فى :

المصباح الموجه ذو العدسة المستوية المحدبة The plano-convex spotlight

لا يزال هذا النوع من المصابيح الموجهة شائع الاستعمال ، رغم تفوق أنواع كثيرة أخرى عليه فى كفاءتها ، فما زالت تستعمل كثير من المدارس ودور العبادة ومسارح الجمعيات التى لم تطور أجهزة إضاءتها فى السنوات الحديثة • (انظر شكل ١٧ - أ) • هذا المصباح أضخم حجما وأثقل وزنا وأقل مرونة ، كما هو أقل قدرة على تجميع الضوء وتوزيعه ، من الطرازات الحديثة • وتطوى عدسته المستوية المحدبة التى سطحها المستوى الى جانب المصباح ، وسطحها المحدب الى الجانب الآخر ، وتعطى قوة الضوء التى تصدرها ، حافة جادة • خطية • ، ورغم تخلف هذا النوع من المصباح عن الأنواع الأخرى ، فإنه لا يزال كفيًا للوفاء بمعظم الاحتياجات •

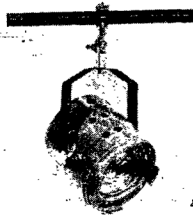
المصباح فرسئل الموجه The Fresnel spotlight

يتكون هذا المصباح من أى مصباح متحرك يستعمل عدسة فرسئل



شكل ١٧-١
مصباح متدرج

المعروفة باسم العدسة المتدرجة a stepped lens . أى أنها مستوية من الجانب الأقرب للمصباح ، وجانبها الآخر ذو حزوز دائرية circular grooves ومرتفعات دائرية أيضا ، أو درجات . (انظر شكل ١٧ - ٢) . يجمع هذا النوع من العدسات الضوء ويوزعه بكفاءة أكثر من العدسة المستوية المحدية . وكمية الضوء التى يصدرها ذات حافة رخوة بدلا من الحافة الصلبة . ونتيجة لذلك ، ففى الاضاءة الواقعية يتطلب مصباح فرسنل الموجه استعمالا أقل للاضواء التحتية واضواء الجوانب ، لتدمج نوره فى الشكل الكلى . وزيادة على ذلك ، فأغلب مصابيح فرسنل الموجهة ، وكثير من المصابيح الأقدم طرازا ، ذوات مصدر ضوئى قابل للتعديل ، يمكنها من اصدار حزمة ضوء بحجم متغير . وعند تحريك المصباح نحو العدسة ، تصير الحزمة أوسع ، وعند تحريكه بعيدا عنها تغدو الحزمة أضيق .



شكل ١٧-٢
مصباح فرسنل الموجه

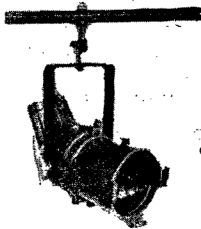
مصباح فرسنل الموجه - المصباح الموجه الاميليني

لما كان مصباح فرسنبل الموجة ذا خصائص عديدة نافعة ، فهو نموذجي في استعماله على موريئة البرقع لاضاءة مناطق خلفية المنصة ، وفي حالة المسارح الصغيرة ، يعتبر أيضا لائقا للاستخدام كحزمة ضوء أو كموجه في البلكون يضيء المناطق الامامية من المسرح .

The ellipoidal spotlight

المصباح الموجة الاهليلجى

يختلف هذا المصباح في تصميمه عن سائر المصابيح الأخرى . فيوضع المصباح فيه مقلوبا في قابلية تشبيه المدخنة موضوعة بدورها في مؤخر الهيكل بحيث تكون أسلاك المصباح في المركز البؤرى بالضبط ، للعاكس الاهليلجى الشبيه بالمرآة . فيجمع العاكس نسبة مئوية عالية من الأشعة المنبعثة من المصباح ويعكسها من خلال فتحة ، على العدسة أو مجموعة العدسات ، فتشكل العدسة كمية الأشعة وتعكسها على المنصة . ويمكن تشكيل كمية الأشعة ، زيادة على ذلك ، بواسطة حواجز متحركة داخل الجهاز . فعندما تحرك هذه الحواجز الى الداخل أو الى الخارج ، يمكن جعل الحزمة مربعة أو مستوية أو أوسع أو أصغر (انظر شكل ١٧ - ٣) .



المصباح الموجة الإهليلجى

شكل ١٧-٣

ولما كانت كفاءة هذا المصباح ومرونته عاليتين ، فهو مثالى في استعماله لالقاء حزمة من الضوء أو كموجة في البلكون ، وخصوصا حيث تكون المسافة الى المنصة ثلاثين قدما أو أكثر . فالمصباح ذو الوات المنخفض نسبيا ، اذا وُضِعَ في هذا المصباح الاهليلجى ، أعطى حيوا في خلفيته

النصبة عند مناطق التمثيل ، يعادل الضوء الصادر من مصباح أعلى بكثير من حيث الوات wattage ، موضوع فى أى نوع آخر من المصابيح الموجهة .

وزيادة على الأنواع الثلاثة للمصابيح الموجهة ، المستعملة فى الاضاءة العامة للمنصة ، هناك أيضا « المصباح الموجه المتتبع follow spot light المستعمل فى أغراض خاصة (انظر شكل ١٧ - ٤) » هذا المصباح الموجه



شكل ١٧-٤
المصباح الموجه المتتبع

مصمم ليلقى الأشعة الى مسافات بعيدة - من ٧٥ الى ١٢٥ قدما أو يزيد - عادة من مقصور توجيه projection booth مؤخر البلكون . ويستعمل مصباحا عالى الوات (من ١٠٠٠ الى ٢٠٠٠ وات) ، وأحيانا يستعمل مصباح قوس a carbon arc (قوس قولتا) ، ومجموعة عدسات عالية الكفاءة وتبعد البعد البؤرى - وهو مزود بمقبض a handle يعمل على تضيق حزمة الضوء أو توسيعها ، أو ليوجه العامل حزمة الضوء الى أية بقعة على المنصة وبينما يندر استعمال هذا الجهاز فى الإخراج الدرامى ، فهو بالغ الفائدة فى الإخراج الموسيقى حيث يكون ضروريا لظهار الغنية بمجرد دخولها الى المنصة آتية من الأجنحة ، ثم يتبعها وهي تتحرك الى مناطق أخرى من المنصة .

المصابيح الغامرة Floodlights

كثيرا ما تستعمل المصابيح الغامرة لاضاءة المناطق خارج المنصة



مصباح غامر لؤلؤى

(شكل ١٧ - ٥)

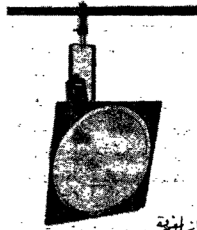
وبداخلها • فتضىء الستائر والمناظر الخلفية ومعلقات السماء sky drops
أو قبة السقف المثلثة للسماء cycloramas ، أو ترسل أشعة الشمس
أو القمر من خلال فتحة في المنظر • وتوجد ثلاثة طرازات رئيسية ، من هذه
المصابيح ، شائعة الاستعمال •

Olivette المصباح الغامر اللؤلؤى

ربما كان هذا النوع من المصابيح الغامرة هو أكثرها شيوعا رغم ثقله
وضخامته وعدم كفاءته • وهذا المصباح الغامر ، ببساطة ، عبارة عن صندوق
معدني ضخم طلى داخله باللون الأبيض ، وتحمله أنبوية متداخلة (تلسكوبية)
مركبة على حامل stand • ومصدره الضوئي مصباح قوة ١٠٠٠ وات ،

ويحدث حزمة ضوئية واسعة ممتشرة تصعب السيطرة عليها. (انظر شكل ١٧ - ٥)

هناك مصباح غامز أخف وزنا من السابق . انه المصباح الغامز طراز «الغرفة scoop» أو المدخنة . وهو مزود بعاكس مصقول اهليلجى الشكل ، ويخلق وسطا لتوسيع انتشار الضوء الذى يمكن السيطرة عليه بسهولة . والمصباح المستعمل فى هذا الجهاز قوته ٥٠٠ وات فقط ، ولكنه يعطى ضوءا عمليا أكثر مما يعطيه مصباح لؤلؤى قوة ١٠٠٠ وات . ولما كانت هذه المصابيح مزودة بسيور yokes ومشابك clamps ، ومتصلة بعوارض اثنيوبية ، فهى مثالية فى اضاءة الجزء العلوى من ستائر السماء وقبة المنصة . وبالطبع ، تسمح اطارات الألوان باستعمال أى وسط ملون . (انظر شكل ١٧ - ٦)



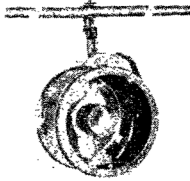
شكل ١٧-٦
مصباح غامز - طراز المدخنة

The beam projector

المسقط الضوئى

يتكون المسقط أساسا من مصدر ضوئى ، وعاكس عميق على هيئة قطع مكافئ ومجموعة من «حلقات تسرب الضوء spill rings» (الحقيقة أنها حلقات لمنع تسرب الضوء) وهو مزود بمصباح من ٥٠٠ الى ١٥٠٠ وات ، فيسقط كمية من الأشعة المتوازية ، ضيقة وشديدة . (انظر شكل ١٧ - ٧) ولذا ، فهو مثالى كمصباح موجه لاسقاط أشعة تحكى أشعة الشمس أو القمر ، من خلال نافذة أو أية فتحة منظر أخرى . يجب أن يزود

هذا المسقة بإطار ألوان ليحمل أقراصا جيلاتينية ملونة ، ويركب عادة على أنبوبة مستعرضة أو فوق حامل ذى أنبوية متداخلة .



مسقط صنوف

(شكل ١٧ - ٧)

المصابيح الموجهة والغامرة المساعدة Auxiliary floods and spots

وزيادة على هذه المصابيح الغامرة والموجهة ، هناك أجهزة بديلة رخيصة يمكن استعمالها لسد النقص فى الاضاءة عندما تكون أجهزة اضاءة المنصة العادية غير كافية . هذه الأجهزة البديلة هى المصابيح العاكسة R-40 ، أو مجموعة PAR 38 (أو أية مصابيح أخرى مشابهة) ، وتباع فى معظم متاجر المعدات الكهربائية . ويمكن الحصول عليها اما غامرة أو موجهة للضوء ، ومن قوأت ما بين ٧٥ الى ٣٠٠ وات ، ومزودة بالمعاكس نوات المرايا . ولجعلها أكثر صلاحية للاستعمال على المنصة ، يجب اعداد بعض التركيبات والوصلات ، كالحوامل القابلة للحركة فى جميع الاتجاهات واطارات الألوان نوات المشايك . والواقع انه يوجد كثير من المتاجر يبيع وحدات كاملة من معدات اضاءة المنصة ، تضم المصابيح والهياكل المعدنية ومعدات التعليق واطارات الأقراص الشفافة الملونة . (انظر الملحق ب B) . وتقل أثمان هذه الوحدات عن اثمان أرخص المصابيح الغامرة أو الموجهة ، ولكنها ليست عالية الكفاءة أو سهلة الاستعمال مثلها .

المجموعات الضوئية striplights

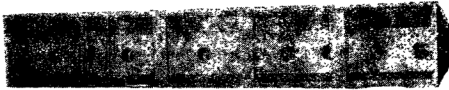
يستعمل المصطلح « مجموعة ضوئية » ليشمل جميع الأجهزة المكونة من حوض معدنى به فتحتان أو أكثر للمصابيح . ومن المجموعات الضوئية:

الأضواء التحتية ، والأضواء الجانبية ، وأضواء تحديد الأفق والأضواء الخلفية .

الأضواء التحتية

Foolights

هناك أنواع كثيرة من المجموعات الضوئية التحتية مختلفة الأشكال والأحجام . بعضها موضوع فى حوض معدنى عند الحافة الأمامية للمنصة أمام البرقع . وبعضها مبنى فى أرض المنصة ليتمكن إمامته عند استعماله أو إقفاله عند عدم الاستعمال . وبعضها مجرد أحواض معدنية موضوعة على أرض البرقع (أنظر شكل ١٧ - ٨) . وبعضها يضم مصابيح ملونة (وهذه لا تفى بالغرض إذ سرعان ما يحترق اللون) . وبعضها عبارة عن أقراص زجاجية ملونة (وهى عدسات غير مركزة للضوء) ، وبعضها حوامل فردية لآطارات الألوان .



مجموعة ضوئية تحتية

(شكل ١٧ - ٨)

وعلى أية حال ، هناك قواعد عامة يجب مراعاتها مع جميع الأنواع : يجب ألا تزيد قوة المصابيح على ٧٥ واط فى المنصة المتوسطة . يجب وصل المصابيح بالأسلاك فى ثلاث دوائر كهربية للألوان الأولية الثلاثة (الأحمر والأزرق والأخضر ، فى الإضاءة) حتى يمكن السيطرة على كل لون على حدة للحصول على التوازن الضوئى الصحيح . ويجب قصر وطبع المجموعات الضوئية على وسط المنصة حتى لا يتسرب منها الضوء الى جوانب واجهة المنصة .

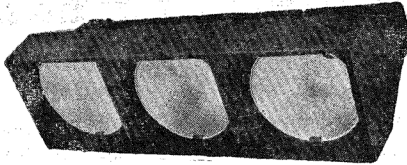
أهمل كثير من مصممي المناظر، فى السنوات الحديثة، الأضواء لأنها تميل الى أن تضقى على المنظر منظرا غير حقيقى . كما أنها تميل الى اللقاء ظلال

مضايقة على الجائط الخلفى . وإذا استعملت مع قراءات منخفضة لمعتم الضوء ، لمجرد أغراض تنسيق الضوء ، فهي مفيدة فى المناظر الواقعية ، إذ تدمج الأنوار المؤكدة معا ، وتزيل الظلال العاكسة من تحت الحواجب والأنوف والذقون لدى الممثلين . وهى مفيدة ، بنوع خاص ، فى هذا الغرض ، عندما تقع الحزم الضوئية الصادرة من المسقطات على المناطق الأمامية من المنصة ، بزاوية عالية . وإذا كانت المصابيح الموجهة فى مقدم البلكون ، فعادة لا تكون هناك حاجة الى استعمال أضواء تحتية ، وفى هذه الحالة ، يجب على المصمم أن يعمل على منع سقوط الظلال على الجائط الخلفى ، ناشئة عن الزاوية المنخفضة للمصابيح المتحركة .

Border lights

الأضواء الجانبية

هى أحواض معدنية ضخمة مقسمة الى حجرات بها فتحات للمصابيح تبعد كل منها عن الأخرى ٦ أو ٨ بوصات ، وتتسدى من عوارض أو نحوها ، فوق المنصة (انظر شكل ١٧ - ٩) وهى عادة مزودة بأقراص



شكل ١٧ - ٩

مجموعة مصابيح مثبتة فوق حوض معدنى مقسم الى حجرات

زجاجية ملونة أو بحوامل لاطارات الألوان بكل حجرة . ويجب أن يكون بكل حجرة مصباح قوة ١٥٠ أو ٢٠٠ وات ، كما يجب أن توصل المجموعة

الضوئية كلها بثلاث دوائر كهربية للألوان الثلاثة الأولية (وأحيانا يستعاض عن اللون الأخضر بلون أصفر كهرمانى) ، حتى يمكن السيطرة على كل لون

على حدة . وإذا كانت الفتحات المعدة لاستقبال المصابيح على أبعاد ١٠ بوصات ، تكون هناك ست حجرات فى المجموعة الضوئية المعتادة طول ٥ أقدام ، مع حجرات متبادلة على كل من الدوائر الكهربية الثلاث . وعادة يكون هناك ، على الأقل مجموعتان ضوئيتان طول ٥ أقدام ، للمنصة التى طول فتحتها ٣٠ قدما . ويفضل وجود ثلاث مجموعات .

عند اضاءة المنظر الداخلى interior set المتوسط لا يستعمل المصمم الا الحاجز الأول بالسقف ، وعادة ما يعلق هذا الحاجز على أول أنبوبة مستعرضة خلف حاجز السقف حتى يوجه الضوء تحت السقف الى خلف المنظر . وإذا كان هناك متسع كاف ، علقت المصابيح الموجهة التى تضاء خلفية المنصة على نفس هذه الأنبوبة المستعرضة ، أيضا .

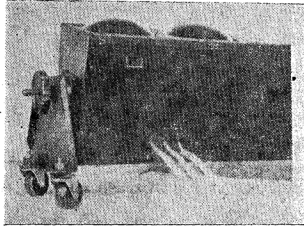
أما فى المنظر الخارجى ، ولأسيما فى العرض الموسيقى فقد يتطلب العرض استعمال حاجز ثان معلق الى مسافة بعيدة نحو خلفية المنصة لتضىء مناطق العرض البعيدة . وينبغى حجب هذا الحائل بحافة منظر من أوراق الأشجار معلقة أمامه .

والغرض الرئيسى من الاضاءة الجانبية هو تزويد المنصة باضاءة عامة، وادماج الأنوار المؤكدة الصادرة من المصابيح الموجهة حتى لا تكون حافات حزمها الضوئية واضحة جدا . كما تساعد الأنوار الجانبية فى إزالة الظلال من الحائط الخلفى . ومع ذلك فيجب عدم استعمال الأضواء الجانبية بقوة تتلف كل تناقض وتحدث اثرا واحدا تفها ، فى الاضاءة .

المجموعة الضوئية المحدثة للأفق Horizon strips

هذه المجموعة الضوئية عظيمة الشبه بمجموعة الأضواء الجانبية وكثيرا ما تستعمل لتحديد الأفق ، فتوضع ببساطة على الأرض عند قاعدة منظر مبتور للسماء أو قبة سقف المنصة وتتؤخذ وضعا بحيث تجتبه الأشعة

الصادرة من مصابيحها الى أعلى . وهذه المجموعة سهلة الاستعمال اذا
مازودت « بكوابيل » طرفية ومرتكز دوران trunnions وعجلات casters
(انظر شكل ١٧ - ١٠) ، وبذا يسهل نقلها الى المكان المطلوب وضبطها
بسرعة لتؤدي الغرض منها .



شكل ١٧ - ١٠

مجموعة مصابيح أفقية ذات كوابيل طرفية

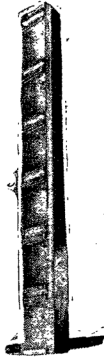
وكمجموعة الأضواء الجانبية ، يجب توصيل مجموعة أضواء الأفق
بثلاث دوائر كهربية ، كي تسهل السيطرة على كل لون من الألوان الأولية
على حدة للحصول على التوازن اللوني المطلوب . ويجب أن تكون مصابيح
هذه المجموعة قوة ١٥٠ الى ٢٠٠ وات . وفي أغلب الأحوال ، تكون اطرارث
حمل الوسط اللوني أكثر ملائمة من الأقراص الزجاجية .

وعند استعمال مجموعات أضواء تحديد الأفق ، يجب ابعادها
عن قاعدة المناظر المبتورة أو قبة المنصة قدر الامكان - على الأقل ثلاث أو
أربع أقدام والا أضواء بنور ياهر جميع تجاعيد خيش المناظر . كذلك ينبغي
حجبها من الأمام بصف من ألواح المناظر الأرضية المبتورة . ومن الطبيعي
ألا تستعمل مجموعات أضواء تحديد الأفق الا لأضواء قاعدة منظر السماء
المعلق ، أو قبة المنصة . ويمكن استعمال من ثلاثة الى ستة مصابيح غامرة

طراز المغرفة أو المدخنة ، معلقة من أنبوبة مستعرضة ، فتكون اكفا لاضاءة
الجزء العلوى *

Backings strips مجموعات الاضواء الخلفية

عادة ما توجد مجموعات الاضواء الخلفية الصغيرة على هيئة أحواض
مقسمة الى ثلاث أو أربع أو ست حجرات ، من المعدن الخفيف يمكن تعليقها
بجانب باب أو فوقه ، على الجانب البعيد عن المنصة ، لكى تضيء المنطقة التى
يفتح عليها الباب * (أنظر شكل ١٧ - ١١) * وتستعمل فى هذه المجموعات،
عادة ، مصابيح قوة ٤٠ أو ٦٠ وات لتعطى القدر الكافى من الضوء فحسب،
لاضاءة المنطقة خارج المنصة ، وأى ممثل يدخل من الباب * وقد تزود هذه
المجموعات أو لا تزود بحوامل اطارات الألوان *



شكل ١٧ - ١١
مجموعات الاضواء الخلفية

Switchboards

لوحات المفاتيح

لوحة المفاتيح هي الوسطة التي يسيطر بها خبير الضوء على الأنوار فى كل المنصة وقاعة المشاهدين . تحتوى هذه اللوحات على عدد من الدوائر الكهربائية circuits - أربع وعشرين أو ثلاثين دائرة كهربية إذا كان هذا ميسورا - يسيطر على كل منها مفتاح a switch ، ويحميها منصر (كويس a fuse) وعدد أقل من الأدوات المعتمدة للضوء . وفى بعض الأحوال ، توصل جيوب المنصة stage pockets (مخارج فى أرض المنصة) ، أو مخارج قاعة النظارة house outlets بالأسلاك بلوحة المفاتيح . كما يمكن ، فى حالات أخرى ، توصيلها بلوحة المفاتيح بـ قايِس (فيشة) حسيبا يتطلب الأمر . ومن أجل المرونة ، يجب عدم توصيل معتمات الضوء توصيلا مستديما بأية دائرة من دوائر المنصة أو دوائر قاعة المتفرجين .

Dimmers

معتمات الضوء

هناك ثلاثة أنواع من المعتمات : ذو المقاومة ، والتلقائى التحكم auto-transformer ، وذو التحكم السيليكونى silicon control rectifier .

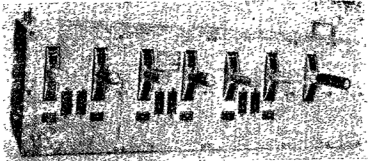
والمعتمات العتيقة الطراز ذوات المقاومة لها ميزة القدرة على العمل بكل من التيار المتردد والتيار المستمر . غير أن لها عدة مساوئ منها ثقل وزنها وضخامتها وإنها محتاجة الى استخدام مصباح « تحميل وهمى a phantom load » - وهو مصباح اضافى أو جهاز حرارى لخارج المنصة - بينما تأثير قوة الآلات الواتية على التيار ، لا يضيف شيئا على المعدل الأدنى لتحميل هذه المعتمات . وبغير التحميل الوهمى لا يمكن اعطاء الأضواء الى الظلام التام (الأسود) . وبالطبع يمكن ترتيب معتمات المقاومة فى صفوف أفقية لسهولة الوصول اليها . ويمكن توصيل المعتمات فى كل صف بحيث كل صف (أنظر شكل ١٧ - ١٢) .

Autotransformer dimmers

المعتمات التلقائية التحصيل

لهذه المعتمات مساوئ منها أنها لا تعمل إلا على تيار كهربائى متردد ، غير أن لها ميزات كثيرة ، فهي أصغر حجما وأخف وزنا وأسهل تشغيللا من

معدات المقاومة • كما أنها تستطيع اعطاء أى مصباح مهما تكون قوته الى الظلام التام بدون استعمال أى تحميل وهمى • ويمكن وضع هذه المعدات التلقائية التحويل فى صفوف ، وعمل الترتيبات اللازمة لتوصيل المعدات فى كل وصف (انظر شكل ١٧ - ١٢) •

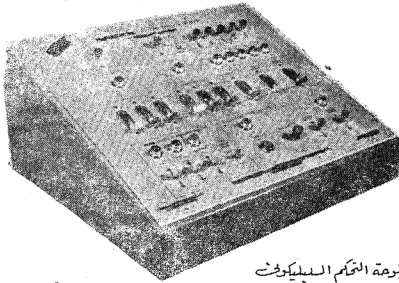


شكل ١٧ - ١٢
لوحات المفاتيح التلقائية التحويل

معدات التحكم السيليكونى Silicon control rectifier dimmers

تعمل هذه المعدات أيضا بتيار كهربى متردد ، ومع ذلك فلها عدة ميزات واضحة على أى نوع آخر من المعدات • فأولا : ليس من الضرورى أن تكون المعدات نفسها فى موضع لوحة التحكم ، فيمكن وضعها أسفل المنصة أو فى أى مكان آخر يمكن الاستغناء عنه • وهذا يعنى ، عادة ، وفرا كثيرا فى توصيل الأسلاك • وثانيا : لوحة التحكم الصلبة خفيفة الوزن ، حتى عند وصل عدة لوحات معا ، وبذا يمكن وضعها فى أى مكان - فى مقصورة اسقاط الاضواء ، أو فى البلكون ، أو حتى فى الأوركسترا أثناء البروفات بالملايس - وتوصل بصفوف المعدات بسلك تليفون خفيف وثالثا : بما أن المعدات منفصلة عن لوحة التحكم ، فانها تكفى العامل مؤونة الحرارة الناشئة من أى صف من المعدات •

تباع جميع أنواع المعدات فى لوحات معبأة داخل صناديق من مختلف الأحجام والقدرات الاعتامية ، بحيث يمكن تكوين لوحة مفاتيح ، من الحجم المرغوب والروفة المطلوبة ، تدريجيا ، فى مدى سنوات •



لوحة التحكم الميكرو

شكل ١٧ - ١٣

Cables and Connectors

الكابلات والموصلات

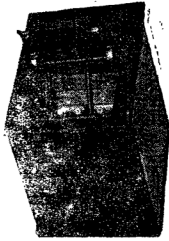
تستعمل الكابلات في توصيل أجهزة الاضاءة داخل المنصة ، المتصل
سلكيا بلوحة مفاتيح ، أو توصيل الأجهزة نفسها بلوحة المفاتيح مباشرة .
وأغلب الكابلات المستعملة على المنصة اما مغطاة بالمطاط (وهي أعظم
الكابلات متانة في العمل) أو مكشوفة بالقماش (أرخص ثمننا وأقل مدة
عمل) . يجب ألا تقل الأسلاك المستعملة على المنصة عن ١٤ ، الذي يتحمل
١٥ أمبير في أمان . ولكن يستعمل أحيانا ١٢ الأضخم ، والذي يتحمل
٢٠ أمبيراً .



شكل ١٧ - ١٤

قابس كهربائي (فيشة) ذو أصبعين

والغيشات أو الموصلات المستعملة مع معظم الكابلات وأجهزة المنصة ، من النوع ذى الاصبعين داخل غلاف من « الفير fiber » المتين ، ليتحمل ١٥ أمبيراً • (انظر شكل ١٧ - ١٤) • وموصل الموجب ذو الاصبعين النحاسيتين ، يوصل باستمرار بالجهاز ، عادة ، بقطعة قصيرة من السلك المغطى بالمطاط أو بالأسبستوس • أما موصل الخيط السالب ، ذو القابليتين النحاسيتين ، فيوصل بالطرف الموجب للكابل • يوصل هذان الموصلان ، ثم



شكل ١٧ - ١٥

جيب أرضي



يوضع الطرف الآخر للكابل الموجب فى داخل منصة أرضى ، موصل بدوره بلوحة المفاتيح ، (انظر شكل ١٧ - ١٥) ولسهولة العمل ، يجدر كتابة طول هذا الكابل بالأرقام ، بالبوية ، على كل موصل للكابل • ويجدر أيضا عمل عقدة بسيطة عند وصل كابل بجهاز ، أو بكابل آخر ، حتى لا ينتج عن أى شد فجائى على الكابل ، قطع التوصيلة •

استخدام الضوء Employment of Light

هناك أسلوبان أساسيا لاضاءة المنصة : « الإضاءة العامة » التى تميل الى أن تجعل كل شئ على المنصة يبدو مرئيا على قدم المساواة مع غيره • و « الإضاءة النوعية » التى تميل الى اظهار مناطق معينة ، أو أشياء بعينها ، أو أشخاص معينين • فالإضاءة العامة معظمها يصدر عن مجموعات

وحدها ، فإن الضوء ينقصه التحديد ويغدو معتما وتقها وغير ممتع • وتصدر معظم الاضاءة النوعية بواسطة المصابيح الموجهة ، تساعدنا احيانا المصابيح الغامرة من خلال فتحات المنظر • وإذا لم تدمج الاضاءة النوعية بالاضاءة العامة ، فانها تميل الى أن تصير حادة وغير حقيقية • ورغم أن هذا مرغوب احيانا ، فقد يشرد ذهن المتفرجين في كثير من المسرحيات الواقعية • لذا لا يستعمل أى نوع من هذين الأسلوبين وحده ، في معظم الاخراجات ، وعادة ، تكون الاضاءة بكلتا الأسلوبين معا •

ويتحدد أسلوب الاضاءة السائد بنمط المسرحية موضوع الاخراج وفكرة المخرج عن الاخراج • فمثلا ، في الاخراج النمطى ، ربما يضم كثيرا من الحركات التأكيدية تتطلب اضاءة مؤكدة خاصة • وفي الاخراج الواقعى ، تميل الاضاءة نحو الاضاءة العامة أكثر من الاضاءة النوعية •

اضاءة المناطق Area Lighting

يجب ، في الاخراج النمطى أن يبالغ في اضاءة المناطق بنفس درجة المبالغة في عناصر الاخراج الأخرى • تميل الاضاءة العامة الى افساد حالة المسرحية وجوها وتعمل نحو أغراض تتعارض مع الفكرة الكلية (انظر منظر مسرحية « القطار المدرع » شكل ٦ - ١٠) • فالاضاءة الشديدة التأكيد ضرورية لتدعيم روح الاخراج وإبراز القيم الدرامية وقيم الجمال الفنى • وفى بعض الحالات ، يمكن استخدام الاضاءة لخلق البيئة الكلية التى وقعت فيها أحداث المسرحية •

أما فى المسرحية الواقعية فلن يكون أمام المصمم أفق واسع لممارسة خياله • فعندما يناضل الاخراج بكل الوسائل الممكنة لخلق الايحاء بالحقيقة والاحتفاظ به ، فإن الاضاءة ، ككل شيء آخر ، ينتظر منها أن تسهم فى النهوض بما يحقق الغرض (انظر منظر مسرحية « رحلة » شكل ٦ - ٢) • وهذا يعنى أن يكون لها عمق مناسب ، وحافز ملائم وتتكون من الألوان الصحيحة •

العمق Depth

يحصل على العمق فى الاضاءة عن طريق النور والظل shadow :

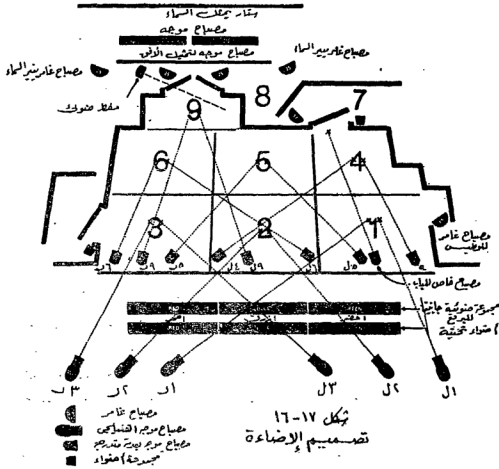
فإذا ما سقط النور على عنصر من عناصر التكوين ، جعله يبرز . أما الظل فيجعل العنصر يتضائل . والآخر المركب منهما يعطى عمقا أو صفة التجسم (الأبعاد الثلاثة) لتكوين الأخرى . وبما أننا تمودنا رؤية الأشياء ، فى حياتنا اليومية ، مجسمة ، فإن هذا الأسلوب من الاضاءة يبدو لنا فوق المنصة اعظم واقعية .

يحصل على العمق فى اضاءة المنصة ، عادة ، باستعمال مصدرين ضوئيين ، على الأقل ، يسلطان على كل منطقة من مناطق المنصة . وهذه المصادر ، التى هى عادة مصابيح موجهة ، يجب أن توضع بحيث يسقط ضوءها بزاوية ٤٥° تقريبا من ناحيتين مختلفتين . وبعبارة أخرى يجب أن تضاء كل منطقة من مناطق المنصة من ناحيتين متعامدتين كى تضىء عمقا على شئ أو جسم فى تلك المنطقة . وينبغى أن يكون الضوء الآتى من ناحية ، أشد ، وعادة بلون مخالف للضوء الآخر ، كى ينتج أثر النور والظل . انظر تصميم الضوء فى شكل ١٧ - ١٦ ، مثلا . فالمنطقة ١ ، فى هذا المنظر ، يضيئها المصباحان الموجهان ١ س (يسار) ، ١ م (يمين) . وكذلك المنطقة ٦ ينيروها المصباحان ٦ س ، ٦ م . والضوء الآتى من اليسار ضوء دافىء بينما الآتى من اليمين ضوء رطب (انظر قائمة الألوان فى الصفحات التالية من نفس هذا الباب) . كذلك تضاء كل منطقة بواسطة الأضواء التحتية والأضواء الجانبية ، ولكن أثر العمق تحدثه المصابيح الموجهة المسطرة على تلك المنطقة . وبما أنه يوجد عادة ست مناطق بالمنصة (وأحيانا أكثر) ، فإنها تحتاج على الأقل الى اثني عشر مصباحا موجهة لتضئ المنصة اضاءة صحيحة لمسرحية واقعية .

Verisimilitude

الاحتمال

مهما تكن الوسائل التى يحصل بها على ذلك الأثر ، يجب أن تبدو جميع الأضواء التى على المنصة كأنها صادرة من مصدر طبيعى ، وخصوصا فى المسرحية الواقعية . فمثلا ، فى المنظر الداخلى ، يجب أن يبدو الضوء فى الحجرة كمنظر نهارى ، آت من نافذة أو قبر أو من أية فتحة أخرى فى المنظر . وغالبا ما يمكن استعمال مصباح غامر أو مسقط ضوئى ليلقى ظللا على الأرض أو على الخائط ، فيبتنى الأحياء بالحقيقة . وفى المنظر المسائى ،



يجب أن يبدو الضوء كأنه أت من مصادر داخل الحجرة - كثيرا أو مصباح قائم على الأرض ، أو مصباح مكتب ، أو كوابيل بالحائط أو من الوطيس نفسه . وبالطبع ، في كلتا الحالتين ، فإن الجزء الأكبر من الضوء الساقط على أية منطقة ، يأتي ، في الواقع ، من حزمة ضوئية ، أو من مصباح موجه خلف البرقع معلق فوق تلك المنطقة . ولكنه يجب أن يبدو أمام النظارة كأنه أت من المصادر الطبيعية .

يوحى هذا باحتياط هام ، فلكي يجعل الضوء مقنعا قدر الامكان ، يعيل بعض المصممين الى استعمال مصابيح عالية الوات في تركيبات المنصة اكثر مما يلزم فعلا : ومن المحتمل أن يسبب هذا شروء ذهن المشاهدين وانتباههم . وعلى العموم ، تجب أن تكون مصابيح تركيبات المنصة ، كمصابيح المكتب ، والثريات ونحوها ، يجب أن تكون منخفضة الوات . يجب أن تكون لامعة بما يكفي لجعل المتفرجين يدركون وجودها . ثم أن المنطقة

المفروض أنها مضادة بالتركيبية المنصية ، يمكن أن تضاء فعلا مهما تكن شدة الاستضاءة المطلوبة ، تضيئها المصابيح الموجهة المسيطرة على تلك المنطقة .
وهنا أيضا ، ليس الهدف هو الواقعية الفعلية ، وإنما الإيحاء بالحقيقة .

Color

الألوان

عادة ما تسيطر على لون الضوء المنبعث من أجهزة اضاءة المنصة ، تسيطر عليه أقراص زجاجية ، أو قطع من رقائق الجيلاتين الملونة تثبتها فى أماكنها اطارات الألوان . كما يمكن السيطرة عليها ، فى احوال نادرة ، باستعمال المصابيح الملونة ، ومع ذلك ، فيما أن المصابيح الملونة غير عملية للعمل على المنصة لأن طلاءها يتقشر ، فالطريقتان الأوليان هما الواجب اختبارهما بجدية .

للأقراص الزجاجية ميزة واحدة هامة على الجيلاتين ، فلون الزجاج دائم لا يبهت ، لذا لا تحتاج الأقراص الى استبدالها بغيرها بين أن وآخر . ولكن لها عدة مساوئ . فهى أغلى كثيرا من الجيلاتين ، ولا يوجد منها ألوان متنوعة كثيرة ، ولا تسمح الا بقليل من المرونة اذ لا يمكن تغيير الألوان بسهولة . ونتيجة لهذه القيود ، لا تلائم الأقراص الزجاجية الا الأضواء التحتية التى تستعمل الألوان الثلاثة الأولية ، أو فى قليل من الأحيان ، الأضواء الجانبية حيث لا تكون عدم مرونتها مشكلة كبرى .

اذن ، فالجيلاتين هى الوسيلة الأرخص ثمنا والأكثر مرونة للاستعمال فى معظم الأجهزة . وتأتى الجيلاتين فى فروخ بسمك الورق وفى تنوع كبير من الألوان ويمكن قطعها بسهولة لتناسب اطار الألوان فى أى جهاز موجود . غير أنه للأسف ، تبهت ألوانها وتتشقق بعد زمن ما ، بسبب الحرارة المنبعثة من أجهزة الاضاءة ، ولكن استبدالها بغيرها امر سهل . ونتيجة لذلك تكون الجيلاتين هى الوسيلة الوحيدة للسيطرة على ألوان الضوء الصادر من المصابيح المتحركة والنامرة ، وهى ، على الأقل ، تتعادل مع الأقراص الزجاجية فى قائمتها للأضواء التحتية والجانبية ومجموعات الافق .

وهالك قائمة بأكثر الألوان نفعا . وبما أن مختلف المصانع تطلق

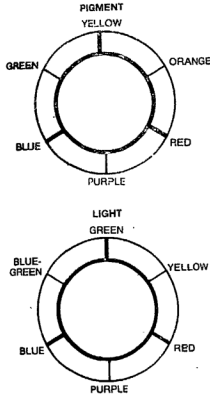
اسماء مختلفة على ألوانها ، فقد ذكرناها هنا بالاسم وبالرقم المتفق عليه .
(انظر الملحق ب عند شراء ألوان الجيلاتين :

- ١ أبيض ثلجى .
- ٢ بمبى زاه بلون اللحم .
- ٩ بمبى دويارى .
- ١١ البمبى القاتم (ماجنتا) ، المائل الى الزرقة .
- ١٧ البمبى الوردى .
- ٢٧ الأزرق اللبنى
- ٢٩ أزرق بلون الفولاذ .
- ٣٦ الأزرق الثابت (اللون الأولى)
- ٤٦ الأخضر القاتم المائل الى الزرقة .
- ٤٩ الأخضر القاتم (اللون الأولى) .
- ٥٧ الأصفر الكهرمانى الزاهى .
- ٥٨ الأصفر الكهرمانى المتوسط .
- ٦٢ الأصفر الكهرمانى المائل الى البمبى .
- ٦٥ الأحمر المتوسط (اللون الأولى) .

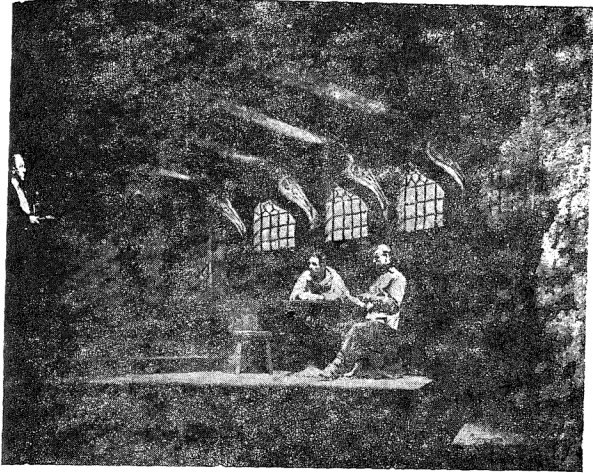
ومن الطبيعى أن يكون للضوء الملون تأثير على كل ما يقع عليه - المناظر والملابس والأثاث والوجوه . وأحيانا يتنبأ بلون الضوء ، وأحيانا أخرى يأتى اللون فجأة . ولكن النور الأحمر اذا سقط على ثوب أحمر ، مثلا ، عمل على زيادة حمرة الثوب . أما الضوء الأخضر فيحول اللون الأحمر الى أسود . وإذا سقط الضوء الأصفر على حائط أزرق جميل ، حوله الى لون رمادى مقيت . واللون البمبى القاتم (ماجنتا) ، المحتوى على أزرق ، اذا سقط على ذلك الحائط الأزرق ، حافظ على زرقته . وبعبارة أخرى ، يجب أن يحتوى الضوء الملون الساقط على سطح ملون ، بعضا من اللون الأولى للمصبغة المستعملة فى الثوب أو المنظر . اذا كان المراد إبراز ذلك اللون . ويغير ذلك ، يعيل اللون الى تحويل لون السطح الساقط عليه الى اللون الرمادى أو الى الأسود (انظر شكل ١٧ - ١٧) .

تنطبق نفس هذه القاعدة على الماكياج . فبما ان معظم الماكياجات تحتوى على اللون الأحمر ، على الأقل فى الشفاه والخدود ، لزم ان يكون هناك بعض من اللون الأحمر فى أضواء المنصة ، والا تحول لون الممثلين الى الرمادى . وهذا هو السبب فى أن أحد المصباحين المتحركين المساقطين على منطقة ما ، لابد أن يحتوى على بعض اللون الأحمر فى وسطه الملون .

كذلك للون أثر عاطفى على المتفرجين . وعلى العموم تميل الألوان الدافئة الزاهية الى جعل المشاهدين يشعرون بالبهجة والود وميالين الى الضحك . وهذا هو السبب فى استعمال هذه الألوان فى الكوميديا والفارس . أما الألوان الباردة أو الدكناء فتوحى باحساس بالجدية أو التشاؤم ، وتستعمل فى المسرحيات الجدية أو الميلودراما . ويجب أن نتذكر أنه اذا أريد للالوان الموجودة فى المناظر والملابس والماكياج أن تؤثر عاطفيا على المتفرجين ، لزم أن تضام بحيث تظهر فى لونها المقصود وشدته .



(شكل ١٧ - ١٧)



شكل ١٧ - ١٨ « ثلوج كلمنجارو » تأليف سام هول
انتاج قسم الدراما التابع لجامعة بيل ، اخراج جون ستكس ، مصمم
المناظر روبرت ثاير . (صورت الخلفية على شاشة خاصة منظورة بواسطة
قسم الدراما) .

اضاءة الخلفية Background Lighting

عادة ، لا يكفي اضاءة مناطق التمثيل بالمنصة ، بل يجب اضاءة مناطق
معينة بخلفية المنصة . وتشمل خلفية المنصة نفسها ، والأبواب الخارجية
والنوافذ والاقبية وستائر السماء وقبة المنصة .

الحوائط الخلفية Backings

عادة ما تضاء الحوائط الخلفية والأبواب والنوافذ اضاءة غير شديدة،
اجتنابا لجذب الانتباه الى المنطقة الخارجية ، الا اذا كان بها نشاط تمثيلي

يجب أن يراه المشاهدون • وإذا كان هنالك باب يفتح على حجرة خارج المنصة ، وجب اضاءة الحجرة اضاءة ساطعة حتى لا يبدو الشخص الداخلى اليها كأنه يخفى فى حفرة سوداء ويمكن ، عادة ، عمل هذا بتعليق مجموعة أضواء فوق الباب أو الى جانبه • وإذا كان وراء نافذة ستائر تمثل الأشجار أو بيوتاً أخرى ، وجب اضاءتها بما يكفى لماكن رؤيتها ، ولكن لا تكون الاضاءة ساطعة تجذب الانتظار بعيدا عن المنصة • وهنا أيضا ، تعلق مجموعة أضواء أو يوضع مصباح غامر فوق حامل ، ولا أكثر من ذلك • وحيث توجد قاعة خارج المنصة ، ترى من خلال قبو أو باب ذى مصراعين ، وجب اضاءة هذه القاعة اضاءة كافية لظهار أى شخص يدخلها أو يخرج منها ، بوضوح - وخصوصا اذا كان عليه أن يقول كلاما فيها - ولكن لا تكون الاضاءة ساطعة تجذب أنظار المتفرجين من مكان النشاط على المنصة ، الى القاعة • وعادة تحتاج اضاءتها الى مصباح غامر واحد ، على الأقل ، ومجموعة أضواء أخرى •

Cycloramas and sky drops

قبة المنصة وستائر السماء

تتضمن قبة المنصة وستائر السماء مشاكل اضاءة معقدة • فمن المطلوب عموما اضاءة قبة المنصة أو ستار ممثل للسماء لتوحى بوقت معين من أوقات النهار - الصباح أو الظهر أو المساء أو الليل • وهذا يتطلب مرونة بالغة فى أجهزة الاضاءة المستعملة • فمثلا ، فى الصباح الباكر ، للأفق الشرقى لون يعبى وردى ، بينما بقية السماء بلون رمادى أزرق • وهذا يعنى أن اللون الأحمر فى المجموعات الضوئية المحددة للأفق ، يجب أن يظهر أكثر من الأزرق أو الأخضر • أما فى الظهر ، والشمس فى كبد السماء مباشرة ، فإن السماء تتخذ لونا يميل الى الصفرة • وبعبارة أخرى ، يجب اضاءة بعض المصابيح الغامرة التى فى قمة قبة المنصة (ربما كان ذلك بالجيلاتين من لون القش أو الأصفر الكهربائى الزاهى) بكامل قوتها ، مع ادماج الضوء الأخضر الصادر من مجموعة أضواء تحديد الأفق ، مع اللون الأحمر واعطاء الأفق لونا يميل الى الصفرة • وبالطبع ، تتحول السماء قبيل المساء ، الى أزرق باهت ، وعلى ذلك يجب ازالة اللون الأصفر من الضوء وإبراز اللون الأزرق • وعند نزول الليل ، لا يكون بالسماء الا قليل من الضوء ، وما يتبقى بها يكون معظمه أزرق • وهذا يعنى أنه يجب أن يكون هناك ضوء أزرق فى كل من القمة والقاع ، بقية المنصة وستائر السماء •

يطلب الحصول على كل هذه الآثار ، كثير من أجهزة الإضاءة ولوحة مفاتيح مرنة . ويجب أن يكون هناك عدد كاف من المجموعات الضوئية المحددة للألق لتسيطر على كامل عرض قبة المنصة أو ستار السماء . ويجب أن يكون هناك ما لا يقل عن أربعة مصابيح غامرة ، وربما احتياج الأمر إلى ستة أو أكثر . نصفها تحمل أقراصا جيلاتينية زرقاء ، والنصف الآخر بلون كهربائي زاه . وللمسيطرة على هذه الأضواء يلزم خمسة معتمات على الأقل ، إلا إذا أمكن ضبط الأنوار مقدما ولا يحدث أى تغيير أثناء التمثيل .

Projections

مسطحات الضوء

يتطلب الأمر أحيانا امداد جزء من خلفية منظر أو جزء منها بالضوء عن طريق إسقاط صور على ستار أو حائل أو حائط . وعادة يحتاج هذا إلى مصباح لينباخ .

A Sciopicon effects machine

الفاونوس السحري

هو جهاز ذو آلة ميكانيكية تحصل على صورها من قرص كبير من الميسكا disc of mica وضوع داخل علبة معدنية ويديره جهاز ساعة ذو زنبرك a Linnebach Lantern . ويدخل الجهاز كله فى حامل إطار الألوان لمصباح مرجه كبير - عادة مصباح قوته ١٠٠٠ وات ذو عدسة مستوية محدبة قطر ٦ أو ٨ بوصات - يمكن بهذا الجهاز إسقاط صور متحركة كالسحب والمطر المنهمر أو الثلج المتساقط . والمياه المتدفقة والضباب المتكاثف أو العنة اللهب المتراقصة . ويمكن إسقاط هذه الصور إما من الأمام أو من الخلف على ستار يمثل السماء أو على قبة المنصة فى خلفية المنصة، أو على ستار من الشاش معلق بعرض مقدم المنصة . وبما أن هذا الجهاز يهاظ الثمن جدا ، فقد جرت العادة أن يؤجر لمدة عرض مسرحية واحدة ، من متاجر الأدوات الضوئية (انظر الملحق ب) .

Linnebach Lantern

مصباح لينبناخ

ليس مصباح لينبناخ (أو مسقط لينبناخ) سوى صندوق من الخشب أو المعدن جيد التهوية ، قد ترك أحد طرفيه مفتوحا ، ومزود بحامل لشريحة

زجاجية رسم عليها المنظر الثابت المراد اسقاطه ، أو صور عليها • يمكن استعمال هذا الجهاز للاسقاط الخلفي أو الأمامي على قبة المنصة ، أو على ستار ، أو حائط • وبما أنه مزود بمصدر ضوئي متحرك ، فيمكن تكبير الصورة التي يسقطها أو تصغيرها • ويمكن استعمال الجهاز نفسه قريبا جدا من السطح الذي تسقط عليه الصورة • ففي مسرحية « ثلوج كلنجاو » ، أسقطت الخلفية كلها على ستار فبدت حقيقية بدرجة مذهشة ، وتكاليف أقل كثيرا من تكاليف صنع المنظر •

تصميم الإضاءة Planning the Lighting

لكي يخطط المصمم للأضواء التي يأمل في أن تفي بالاغراض التي يريدها ، عليه أن يعمل ما يسمى « خطة الضوء » • وأساس هذه الخطة خريطة لقطع أفقي للمنظر ، تحدد عليها مواضع كل جهاز إضاءة ومناطق المنصة التي سيضيئها •

خطة الضوء Light Plot

أبسط طريقة لاعداد خطة الضوء ، هي وضع قطعة من ورق الشف فوق الخريطة النهائية لأرض المنصة ، ثم يشف عليها جميع الحوائط والأبواب والنوافذ والفتحات والستائر الخلفية والأقنية والمدافئ والمصاطب والسلالم وقطع الأثاث الكبرى : وعلى هذا الرسم الموضوع حسب مقياس رسم معين ، تذكر جميع أجهزة الإضاءة ومناطق المنصة المفروض أن تضيئها • ولسهولة رسم خطة ضوء ، هناك لوحات من البلاستيك بها رموز جميع أجهزة الإضاءة الشائعة الاستعمال ، بمقياس رسم مناسب • (انظر الملحق ب) وخير طريقة لتحديد أجهزة الإضاءة على الخطة ، هي أن ترقم المصابيح الموجهة والمصابيح الغامرة وغيرها ، على كل جانب في المنطقة التي سيضيئها المصباح الموجه ، أي : ١ س ، ٢ س ، ٣ س ، ١ م ، ٢ م ، ٣ م • وبالإضافة الى مناطق المنصة الست التي تقسم اليها عادة ، قد يلزم ، أحيانا ، إضافة ثلاث مناطق أخرى : ٧ ، ٨ ، ٩ - لتضم مناطق خلفية منصة كبيرة العمق • كما يلزم تحديد أجهزة الضوء التي ستضيء هذه المناطق ، وذلك بأرقام المصابيح الموجهة كذلك يلزم ذكر أية أجهزة إضاءة إضافية لاحداث آثار ومظاهر معينة ، أو للقيام بأغراض خاصة ، وتحديدتها بمصطلحات خاصة ، مثل : « مصباح

خاص بالباب ، ، « مصباح موجه يمثل الشمس » ، « مصباح غامر للوطيس » ، وما شابه ذلك . ويذكر لون الجيلاتين المستعمل فى جهاز ما يوضع رقم داخل رمز الجهاز ، بينما يوضع الرقم المبين لمنطقة النصصة ، الى جانب الرمز (انظر شكل ١٧ - ١٦) وبمجرد أن يقرر المصمم خير طريقة لاضاءة المنظر ليحقق القيم الدرامية أو قيم الجمال الفنى للمسرحية - ما الألوان الواجب استعمالها ، ما شدة استضاءة هذه المنطقة ، وأى المناطق بحاجة الى تأكيد خاص ، وأية تغييرات ستحدث إبان العمل التمثيلى - يجب اعداد التنفيذ الحقيقى للخطة نفسها ، وهو عملية ميكانيكية بسيطة نسبيا .

قوائم الاشارات Cue Sheets

لكى تعمل خطة الاضاءة على خير وجه اثناء عرض مسرحية ما ، يجب على الشخص أو الأشخاص العاملين على لوحة المفاتيح ، أن يعدوا قوائم اشاراتهم ويبرب أن تتضمن هذه القوائم ، اشارات التحذير ، واشعارات التنفيذ لأى تغيير يحدث فى الاضاءة خلال عرض كامل للمسرحية . ويشمل: اشارات الستار عند بداية المنظر ونهايته أو بداية ونهاية فصل . ويلزم كذلك أن تضم هذه القوائم قراءات معتمات كل جهاز اتفق عليه اثناء البروفة بالملايس ، كل من المخرج والمصمم . وإذا تغيرت قراءات المعتمات اثناء منظر ما ، فيجب ذكر اشارة بداية التغيير ونهايته .

كذلك على مدير النصصة أن يعد قوائم اشاراته التى يذكر فيها جميع اشارات الاضواء لكى يعطى اشارة لعامل لوحة المفاتيح عندما يحين وقت تنفيذها . وانه لأكثر ضمانا إذا أعد عامل لوحة المفاتيح قائمة اشاراته فيستعد لتنفيذها لحظة الأمر بها .

اضاءة منصة الحلبة Lighting an Arena Stage

تخلق اضاءة منظر على منصة حلبة أمام المصمم مشاكل تختلف تماما عن اضاءة منظر على منصة ذات قبة . والمشكلة الكبرى هى اظهار الممثلين دون أن يكون هناك ضوء ساطع فى عيون المشاهدين ولما كان المقترحون على مسافة يضع اقدام من الممثلين على جميع الجوانب ، فان الزاوية التى يسقط بها الضوء على الممثلين زاوية حرجة .

ربما كانت أفضل طريقة لمحاربة هذه المشكلة هي اقامة شبكة من الانابيب فوق المنصة كلها فيمكن أن تثبت فيها أجهزة الاضاءة ، وهي عادة ، مصابيح موجهة ذات عدسات متدرجة أو عدسات مستوية محدبة . فيرجه ضوؤها بأفضل زاوية الى أية منطقة تمثيل ينتظر أن تضيئها . وبما أن على الممثلين أن يواجهوا كافة التعليمات المختلفة فى وقت ما أو غيره اثناء العرض فينطلب العمل ثلاثة مصابيح موجهة ، على الأقل ، لاضاءة كل منطقة . ولكيلا تسقط الأضواء على عيون المتفرجين واجتنباً لاضاءة قم رؤوس الممثلين ، فقط ، يجب وضع المصابيح الموجهة بحيث تصدر حزمها الضوئية بزاوية ٥٠ درجة تقريباً .

وهناك مشكلة أخرى فى منصة الحلبة ، وهي التقاط الممثلين بمجرد ظهورهم عند أى مدخل واضاءتهم باستمرار وهم يقتربون من المنصة . ويمكن حل هذه المشكلة عادة باستخدام مصباح موجه واحد وتشكيل الكتلة الضوئية الصادرة عنه بحيث تشمل المدخل والممر المؤدى الى المنصة . ويجب عدم استعمال مصابيح الدخول الموجهة هذه الا على الداخل والا تترك مضاءة اثناء بقية منظر معين .

ولحجب أجهزة الاضاءة عن الأنظار فوق المنصة ، تستخدم أحياناً قبة من الخشب أو المعدن تمنع رؤية هذه الأجهزة . يجب أن تكون هذه القبة عميقة بما يكفى - قدم أو قدمين - لمنع تسرب الضوء الكثيف أو المشرد للانتباه من تلك الأجهزة . ويلزم طلاء هذه القبة بلون قاتم حتى لا تكون ظاهرة تجذب الأنظار .

مهما تكن المشاكل القائمة ، ومهما تكن قلة أجهزة الاضاءة أو عدم ملائمة المنصة ، يجب اعطاء الاضاءة عناية ودراسة كائى عنصر آخر من عناصر الاخراج . يجب عدم تناول الاضاءة بتفكير فى آخر لحظة . يجب عدم ارجاؤها الى الدقيقة الأخيرة ، بينما كل شئ آخر معد ، ويتضح أخيراً أن كل شئ يبدو غير مقبول . فالملابس تبدو رمادية وغريبة الشكل وقلما تمكن رؤية الممثلين . فالاضاءة ، كالاخراج والتمثيل والمناظر والملابس ، يجب تصميمها دائماً .

لأن يتأكد المصمم من أن الضوء سينير الممثلين ، ويزيد في شدة الحالة ويؤكد العمل التمثيلي ، ويجعل هيئة المناظر والملابس ، ويزيد في الاستجابة العاطفية للمشاهدين الا بالتصميم المسبق الدقيق . فبالصميم وحده تستطيع الاضاء أن تسهم بكامل طاقتها الصحيحة في الاخراج كله .

الباب الثامن عشر

معدات المنصة

تقع جميع الأدوات والأشياء القابلة للنقل ، فيما عدا أجهزة الإضاءة والمناظر والملابس ، الضرورية لإخراج مسرحية ما ، تحت عنوان « معدات » props • وعادة ما يقدم السيناريو المطبوع للمسرحيات ، قوائم بالمعدات اللازمة ، غير أن المخرج أو مصمم المناظر ، غالبا ما يجدان ضرورة تغيير بعضها أو الاستعاضة عنها بشيء آخر • وعلى ذلك يجب على مدير المنصة أن يكون قوائمه بنفسه أثناء البروفات • يجب أن يحضر كل هذه البروفات حتى تكون قوائمه مستوفاة لآخر لحظة • وعندما يحين موعد البروفة بالملابس ، يكون قد أعد أربع قوائم كالآتي :

معدات المناظر scene props (أو) set

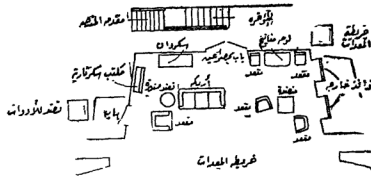
الأنصاف الضخمة كالآثاث والسجاد والستائر • وفي المناظر الخارجية: اثاث الحدائق وبسط الحشائش ، وقطع المناظر المجسمة ، كالصخور والأشجار والأعشاب ، وما إلى ذلك •

المعدات التكميلية Trim props

معدات الزينة الصغيرة كستائر النوافذ والمصابيح والصور والزهرات والرفوف المعلقة وساعات الحائط ، وفي المناظر الخارجية : الأزهار والكروم والفواكه ، وما أشبه •

معدات الأيدي أو معدات التمثيل action props (أو) Hand

وهي الأشياء الصغيرة التي يتناولها الممثلون ، كالطعام والشراب والأطباق والأقداح والغلايين والسجائر والصحف والخطابات والبنادق والسيوف وما إليها •



قائمة بالمعدات الصغيرة
الفصل الاول

- | خارج المنصة | على المنصة |
|--------------------------------|----------------------------------|
| معدات منضد على حرف () | شمعدانات (فضية) بشموع خضراء |
| خطاب (كيتي) | قائمة اللون |
| قدح قهوة فارغ مع صحته | صينية فضية عليها زجاجة ويسكي، |
| حلية من حلى شجرة الكريسماس | وبخاخة صودا وأربعة أكواب |
| حصالة نقود للأطفال | فازة من الزجاج الملون باللون |
| مجموعة مفاتيح | الاصفر |
| مقص | فضيات (ست شوك ومعلق) في |
| معدات منضد على حرف | درج مكتب |
| مجموعة أوراق بنية | مصباح مكتب |
| نبات البنسايه | منشفة |
| خطاب (جون) به نقود | طقم اقلام (عتيق) |
| خطاب (جورج) بلا نقود | أوراق خطابات |
| محفظة يد لحفظ الاوراق | تليفون (عتيق) |
| ممسك | مطفاة سجاائر فضية |
| الممثلون | شريط مذهب في الدرج الايمن الاعلى |
| - جورج | منضد |
| عوينات | غطاء أحمر نبيتي |
| محفظة جيب بها ثلاث عملات ورقية | مطفاة سجاائر فضية |
| من فئة العشر دولارات | مصباح منضد صغير |
| قفازات رمادية | مخطوط (مفتوح) |
| عصا له مقبض من الفضة | أريكة |
| قبعة عالية | أربع ومائد مكسوة بكساء افغانى |
| - جون | منضد ركني |
| ساعة من الذهب الثقيل | مصباح صغير الحجم |
| منديل كبير الحجم | كتابان |
| عدد كبير من العملات الفضية | أكواب ويسكي فارغة |
| كيتي | مطفاة زجاجية ثقيلة الوزن |
| حقيبة يد | علبة سجاائر فضية |
| خطاب مكرمش | |
| بنسة | |
| حامل للسجاائر | |

معدات البروفات Rehearsal props

الأدوات البديلة التي قد تدعو إليها الحاجة اثناء البروفات الأولى لتعميد الممثلين استعمال الأدوات الحقيقية .

وبالطبع ، لا تكفى القوائم وحدها . يجب على مدير المنصة أن يعد خططا بالمعدات اللازمة لكل منظر . وتتكون هذه من خرائط أرضية المنصة متضمنة جميع السطوح الأفقية ، ويبين عليها مواضع كافة المعدات (انظر شكل ١٨ - ١) . كما يجب أن يبين عليها مواضع المناضد والمعدات الموجودة خارج المنصة . وإذا أمكن ، مواضع المعدات على تلك المناضد . ويجب كتابة أسماء المعدات على الخريطة منعا لأى القياس . ويجب أن يكون مع مدير المنصة قائمة مراجعة بالأدوات الشخصية (النظارات والبنادق وحقائب اليد والخطابات والمفكرات) اللازمة للعمل التمثيلي . ويجب أن يتأكد من أن كل ممثل معه أدواته قبل دخوله .

يجب على مدير المنصة ، كلما أمكن ، أن يضع جميع خطط المعدات والأدوات على فرخ ورق كبير ليضمن عدم ضياعها أو تمزيقها بالاستعمال ، ثم يعلقه فى مكان يارز بخلفية المنصة . كما يجب أن تتضمن تلك الخطط مواقع جميع الأجهزة المحدث للصوت والمظاهر البصرية (انظر الباب التالى) . يجب أن تكون الخطط منظمة بعناية وكاملة ، اذا أريد تحاشي الارتباك المضيع للوقت .

يجب « تحديد » مواقع جميع المناظر والأثاث وكثير من المعدات على أرض المنصة نفسها تحديدا واضحا وثابتا - أى تخطط بالبوية أو بالشريط المصنع أو بالطباشير - (وهذا يتوقف على نوع سطح أرض المنصة) ، عند أركان خلفية المنصة حتى يستطيع عمال المنصة تغيير المناظر بسرعة وبدقة . ويلزم استعمال ألوان مختلفة لكل فصل act (أو مشهد scene) منعسا للالتباس .

عند استعمال كثير من الأدوات الصغيرة ، قد يكون من الضرورى اعداد قائمة بالأدوات الصغيرة ، على الآلة الكاتبة لاستعمالها الى جانب خطة

المنظر أو المعدات • (انظر شكل ١٨ - ١) • وإذا تطلب العمل خطف كثير من الأدوات الصغيرة بسرعة ، لزم اعداد « سلة » لجمعها •

وفى المسرحيات ذوات المنظر الواحد ، بوسع عمال المنصة القيام بكل من المناظر والأدوات • ومع ذلك فمن الأفضل ، عادة ، استخدام عمال للأدوات خاصة ، مع تحديد لكل عامل اختصاصه الذى يغدو مسئولا عنه بعد ذلك • وفى الاخراجات المتعددة المناظر ، يلزم استخدام عمال لا يعملون شيئا سوى المعدات • وينبغى أن يكون عددهم كافيا ليتمكن نقل المعدات والمناظر بسرعة ، كما يجب عمل بروفة لهم للاقلال من ضياع الوقت •

يجب تسمير اطراف السجاجيد بالأرض حتى لا يتعثر فيها الممثلون ، كما يجب لصق الزينات الصغيرة فى مواضعها بالورق المصغ أو تزويدها بأقنال لكيلا تنقلب • يجب عدم تزيين المنظر بالزينات الكثيرة الا اذا اريد تمثيل جو فيكتوريانى •

Set Props

معدات المناظر

بوسع فرق الهواة أو جمعيات المدارس الثانوية أن تستعير معظم معدات المناظر ، غير انه يجب على عمال المعدات الاحتفاظ بقوائم دقيقة مبين بها المصادر التى خصل منها على كل صنف ، وأن يلاحظوا اعادتها الى اصحابها بعد الانتهاء من عرض المسرحية • والمصادر العادية لهذه المعدات هى : أعضاء هيئة التمثيل وأصدقاؤهم أو المتاجر المحلية التى تتناول عادة أجرا على البرتامج كله أو ، اذا لزم الأمر ، على برنامجين •

القطع المبنية للعصور التاريخية وقطع الآثار Period pieces and antiquities

كثيرا ما يصعب الحصول على هذه القطع ، اذ يتردد اصحابها فى اعارتها • غير أن متاجر الآثار المستعمل مصادر بديلة طيبة • قد لا يكون لديهم دائما قطعة من العصر المطلوب ، بالضبط ، ولكن يمكن عادة العثور على قطعة بديلة قريبة الشبه جدا منها ، تقنع المتفرجين المتتبعين لجو المسرحية •

قد يتطلب الأمر صنع بعض القطع التاريخية بواسطة نجار ، لذا من الحكمة أن يكون من بين عمال المعدات بعض هواة النجارة لديهم مصنع في بيوتهم ، ويعرفون كيف يستعملون أدوات النجارة . ولنضع في ذهننا أن التشطيب الصحيح للتفاصيل التي لا يمكن أن يلاحظها المشاهدون ، غير ضروري . وأن بعض التفاصيل يمكن وضعها بالطلاء أو بعبينة الورق إذا كانت هناك زخارف بارزة . فالتركيب الكامل لقطعة الأثاث ليس ضروريا إلا إذا كانت ستستعمل عمليا . أى يستعملها الممثل أما القطع الضخمة كخزانات الكتب والأصونة فيمكن صنعها بسهولة من الكرتون والواح الخيش، ثم تطلّى وتلمع بالجملكة (لوسترو) . وإذا تطلب التمثيل فتح أحد الأدراج، لزم أن يكون ذلك الجزء وحده عمليا . كما أن المكاتب ونحوها لا يجب أن تكون كاملة الجوانب التي تستند إلى منظر أو إلى خلفية المنصة . وقبل عمل أية قطعة أثاث تاريخية يجب الرجوع إلى كتب الأثاث لمختلف العصور . والدقة المتناهية ليست ضرورية غير أن الطراز العام يجب أن يوحي بالعصر . ويحتوى كتاب « حرفة المسرح وتصميم المناظر » تأليف هربرت فيليبس (انظر قائمة الكتب بآخر الكتاب) ، على مجموعة طيبة من طرازات الأثاث ، من المصرى إلى الطراز الحديث ، مع عدة صور .

Borrowed furniture

الأثاث المستعار

يجب على فرق الهواة أن تحاول دائما استعارة أى أثاث يمكنهم استعارته ، رغم أن هذا ، أحيانا ، له بعض المساوئ بسبب الوقت الذى يمضى فى التعرف على أماكن القطع الصحيحة ، والحصول على التصاريح ونقل الأثاث إلى المسرح ومنه . يلزم عدم اختيار القطع الكبيرة الضخمة كلما أمكن ذلك ، بسبب مشاكل النقل ولأنها تشغل حيز تمثيل قيم ، فى المنظر . والأرائك المنخفضة والمقاعد العميقة قد تجعل من الصعب على الممثلين النهوض منها برشاقة . ويمكن تلافي ذلك بوضع لوحة من الخشب أسفل الوسائد ، فتحل المشكلة . يجب تناول الأثاث بعناية أثناء النقل وإثناء الاستعمال فوق المنصة تحاشيا للتلف . وإذا حدث أى تلف ، يجب دفع نفقات التصليح فى الحال . وأما الللاجات والراديو ونحوها ، فيمكن استعارتها من متاجر تلك الأجهزة لحساب برنامج . ولكن بما أن تجار الأثاث لا يرضون بإعادة الأثاث ثم يبيعه ثانية على أنه جديد . لذا يبحث عن الأثاث فى متاجر

الأثاث المستعمل وقد يلزم عمل تأمين للآثاث الثمين ضد الحريق والسرقة والكسر .

الأثاث المستأجر Rented furniture

تجار الأثاث المستعمل الذين لا يرضون إعارته ، غالبا ما يؤجرونه نظير مبلغ يتوقف على طول مدة العرض . . . وهنا قد تبرز مشكلة أن قطعة الأثاث التي اخترتها ، قد تباع قبيل أن تحتاج إليها وتذهب لأخذها .

الأثاث المشتري Bought furniture

قد يكون من الأسهل أحيانا شراء قطع الأثاث الصغيرة الرخيصة من نوع الانتاج بالجملة ، من ضياع الوقت في البحث عنها واستعارتها أو استئجارها .

الأثاث المصنوع Made furniture

إذا لم يمكن الحصول على قطع الأثاث المطلوبة ، من أى مصدر من المصادر السابقة ، أو إذا كانت تلك القطع ثقيلة ، أو لم تكن عملية ، فعندئذ يكون الحل الأسهل والأرخص هو صنعها عند النجار . فيمكن صنع القطع الكبيرة كالحزانات والأصوفة وخزانات الكتب ، باستخدام نفس طريقة صنع المناظر : بالكرتون أو بخشب الأبلكاج الرفيع أو بالخيش . وإذا لم يكن طلاء الراج المناظر مشبعا تماما بالفراء ، فإنه يتقشر بملامسة الملابس له . إذا تستعمل بوبه الزيت أو التكسوليت ، حيث يمكن « تعريقها » لتتشبه الخشب ، ثم تصقل بالجملة (لوسترو) أو تطلّى بالورنيش . وإذا أريد أن يكون سطحها غير لامع ، دعه بالصنفرة أو بخيوط الصلب المستعملة في تنظيف أواني الطبخ ، ثم تطلّى بطلاء معتم . كذلك يمكن استعمال الأوراق السميكة (كالبرستول) أو فروخ البلاستيك وتطلّى بتشكيلة عظيمة من الألوان والرسوم ، بعضها فوتوغرافى للخشب وعروقه أو للرخام أو غير ذلك من السطوح . ويجب طلاء الكرتون وخشب الأبلكاج والخيش ، والسطوح المسامية ، بالجملة قبل وضع هذه الأوراق لضمان التصاق أفضل .

يمكن محاكاة الخشب الثقيل فى الموائد والمناضد والكراسى ، باستعمال خشب رفيع خفيف ثم وضع حافة لتمثل السمك . ومع ذلك ، يجب أن يكون الهيكل متينا ليتحمل ثقل ممثل . ويمكن الحصول على الأرجل المستديرة أو المخروطية أو الحلزونية ، ونحوها ، من متاجر الأخشاب بدلا من عناء صنعها أو خراطها أو نحتها .

يصمم الأثاث المنجد المستعمل على المنصة من أجل المنظر فقط وليس للراحة . ولا حاجة الى وضع زنبركات له . وانما يمكن استعمال المطاط الرغوى أو القطن أو الحشايا القديمة أو الخروق للحشو . وبالمطبع يلزم قص قماش الكسوة حسب المقاس ويوضع فى مكانه بدبابيس الرسم . ويمكن اعادة كساء الأثاث المنجد المستعار ، بقماش جديد يخاط بدلا من تثبيته بدبابيس الرسم لاما كان ازالته بسهولة . ولأغطية ذوات السوستة صالحة فى تغيير منظر الأثاث ، حتى أن نفس القطعة يمكن استعمالها فى أكثر من منظر أو اخراج . استعمل الدمور أو الكريتون أو التيل أو الساتان أو القماش العادى ، الخفيفة الوزن وسهلة الخياطة ويمكن أن تحتفظ بشكلها .

المعدات التكميلية وأدوات الأيدى Trim and Hand Props (المنافض (الطقاطيقى)

ضع فيها قليلا من الماء أو الرمل الملبلل بالماء ، حتى لا تستمر السجاير المتروكة ، فى الاحتراق وإخراج الدخان .

الكتب :

خزانات الكتب المملوءة بكتب حقيقية ثقيلة الوزن فلا يمكن نقلها أو تحريكها بسهولة . استعمل قطعاً من الكرتون بعد جعله مستديرا ، أو الأنايبب المطلوبة وتثبيتها فى قطع من البغدادلى ويجب طلاؤها لتتشبه ظهور الكتب .

الزجاجات :

استعمل زجاجات حقيقية إذا كان العدد المطلوب قليلا . أما إذا أريد بار مملوء بعدد كبير من الزجاجات ، فتصنع من عجينة الورق أو إذا كان شخص ما سيضرب على رأسه بزجاجة .

فروع الأشجار : branches

إذا كانت الفروع ضخمة فتصنع هياكلها من الشبك السلك أو الخشب الخفيف وتكسى بالورق المشبع بالغراء • وإذا كانت صغيرة ، فاستعمال الحبال بالسلك المطلوب وقوها بالسلك وأدهنها لتمثل الفروع المطلوبة •

الأواني الخزفية china

بما أنها سهلة الكسر ، فتشتري من متاجر الخزف الرخيص ، وخصوصا إذا كان بعضها سيحطم أثناء التمثيل • زخرف الخزف الأبيض البسيط بالبوية ليمثل قطع خزف العصور التاريخية •

ساعات الحائط clocks

هذه يمكن استعارتها • ولكن إذا كان وقت المنصة أسرع من الوقت الحقيقي وجب تحريك العقارب • يجب على إدارة المعدات أن تصنع نموذجا لساعة حائط على أن يمر المحور خلال لوح منظر بخلفية المنصة إلى الميناء وتثبت به العقارب ، ويكون خلف المنظر من الداخل ميناء آخر يقف أمامه رجل وراء المنظر فيحرك العقارب كما هو مطلوب في السيناريو ، بينما النظارة مشغولون بشيء آخر ولا ينظرون إلى الساعة •

الستائر curtains

(ستائر النوافذ ، والستائر الثقيلة ، والستائر الشفافة) : ليس من الضروري استعمال أحسن نوع بل تشتري الأقمشة للمنظر وليس للمتانة • اجتنب الأنواع الثقيلة النشا (البوش) إذ تحتاج إلى صباغة • ولما تكون الاستعارة عملية إذ قد تحتاج إلى عمل تغييرات • ونوافذ المنصة عادة أطول من نوافذ البيوت • و « الستائر المصاكية للزجاج glass curtains » عادة من شيك القطن أو الشاش أو الماركيزيت أو المخرمات (الدانتلا) أو الأورجاندى أو الحرير الصناعي أو الحرير الطبيعي • و « الستائر الموجودة خلف ستائر الزجاج draw draperies » يجب أن تكون من القماش الاسفنجى أو الشانتونج shantung أو التافتا taffeta كثيرا ما تساعد هذه على حل مشاكل حجب ما وراء المنصة • ولا توضع

ستائر الزجاج للحجرات المعاصرة ، وغالبا ما تصل الستائر المسحوبة الى الأرض فى الحجرات الرسمية * وكرانيش الستائر "overdraperies" تكون من أى قماش يناسب العصر . وتوجد فى هذه الأيام ستائر من الورق تحاكى كل أنواع الأقمشة . استعمل الصنف المثنى (البليسيه) مع استعمال الشاش المقوى بالنشا buckram للمحافظة على الثنيات . وليس من الضرورى تبطين شرائح الستائر المستعملة على المنصة الا اذا وضعت خلفها مصابيح ، وفى تلك الحالة من المناسب استعمال بطانة من المسلمين الأسود . اجعل الشرائح عريضة وكاملة ، ٥٠ فى المائة على الأقل مما يلزم تغطيته وحيانا مائة فى المائة . استخدم سلاسل الأتقال او أثقال الخياطين عند قاع الستائر لتحسين شكلها . أما العلب العليا للستائر فهي غالبا اطرار من الخشب اما مغطاة بالقماش أو بالطلاء لتغضى قم الستائر .

لا تستعمل أعمدة الستائر المنزلية والخفيفة الوزن الا فى العرض ذى المنظر الواحد حيث لا تنقل المناظر . ثبت الستائر أو شرائحها الى قطع من الخشب أو الى علب خشبية للستائر وثبت هذه بالحائط بخطاطيف اطرار الصور ، أو بكوابيل . وقد تستعمل مع الستائر المسحوبة كوابيل منزلية ، ولكن هذه يجب وصلها بمورينة خشبية تشبك بالحائط بخطاف لسهولة نزعها . واذا استعملت حلقات ستائر خشبية فانها تعلق فى ساق خشبية توصل بالحائط بعلاقات ستائر وليس بكوابيل .

الأقمشة Fabrics

يمكن استبدال الأقمشة الغالية بأقمشة رخيصة تصبغ أو تلون وتبطن .

النار فى الوطيس fires in fireplaces

استعمل كتلا خشبية أو قطعاً من الفحم أو نحو ذلك مصنوعة من عجينة الورق أو قطعاً من الزجاج الأحمر فوق شبك من السلك على مصباح أو مصباحين بلون أصفر كهربائى . وتوضع أشرطة حريرية مثلثة الشكل بلون برتقالى أو أصفر مثبتة خلف الكتل الخشبية وتحركها مروحة كهربائية صغيرة ليس لها صوت فتدخل فى الروع انها السنة لهب تتراقص .

البسط والأكلمة ground cloth أو Floor

استعمل الخيش أو قماش « الدوك » (Duck) الثقيل بلون أخضر قاتم أو بنى قاتم ، قطعاً مخيطة معاً للحصول على العرض المطلوب ، وموضوعة فوق بطانية من اللباد أو المنسوج الصوفى (من الشعر) ، ثم تبسط وتثبت حافاتها بالأرض .

الأزهار Flowers

الأزهار الصناعية أفضل من الأزهار الطبيعية لأنها تبقى مدة طويلة ، وتوجد منها تشكيلات كبيرة فى جميع متاجر الأدوات الرخيصة . وإذا كانت هناك أنواع معينة ليست بالسوق فمن السهل صنعها من الورق أو من الموسلين (انظر كتاب : How to make Crepe Paper Flowers ، للنشريين Dennison's MFG. Co. Framingham, Mass.) وتوضع خلف الأوراق قطع من سلك الزهارين florists أو السلك الكهربى الأخضر المعزول ، لتكوين الأعناق .

الأطعمة (الصالحة للتناول) Food (edible) المشروبات drinks

استعمل الماء العادى أو ماء الصودا ، ملوناً بالأصباغ النبىاتية (اختبر اللون تحت أضواء المنصة) : ويستعاض عن الويسكى بالشئ واستعمل بيرة الزنجبيل بدلا من الشميانيا . وإذا لزم للزجاجة أن تحدث صوتاً عند فتحها فسدّها بأحكام وهزّها قليلاً قبل الاستعمال . أما القهوة والشئ الساخن فيستعمل الحقيقى منهما ويحتفظ بهما ساخنين فى زجاجات ثرموس خارج المنصة الى أن يحين وقت الحاجة اليهما . وأما البيرة فيستعمل بيرة الجذور . أما إذا أريد الصنف الراقى فتستعمل البيرة الحقيقية .

البيض المقلّى Fried eggs

استعمل نصف خوخة أو نصف مشمشة من المحفوظ بالعلب ، أو قطعة من الخبز تسوى بشكل صفار الببيضة .

الجريب فروت :

قدم القشرة فقط .

الجيلاتى :

استعمل الخبز أو الكيك الاسفنجى مقطوعا على شكل الجيلاتى .
ويمكن أن تستعمل معها شرائح الموز . تجنب الأطعمة الصعبة المضغ أو
الأطعمة الجافة .

Mashed potatoes البطاطس المدهوك (الببورية)
(انظر الجيلاتى) .

اللحم :

استعمل خبز الزنجبيل المشكل على هيئة قطع اللحم . أو السمك الملبس
الطرى الرطب فهو سهل المضغ والبلع (كالتونة والسالمون والسردين) .

Fowl الدجساج

استعمل رغيفا غير طازج من خبز السن وشكله .

nonedible الأطعمة (غير الصالحة للأكل)

استعمل عجينة الورق . وإذا لزم أن تبدو ساخنة ، فان قطعة من الثلج
الجاف مخبأة تحت الأطعمة ، تحدث البخار المتصاعد . (تناول الثلج الجاف
دائما ، بالقفاز) .

Frost الصقيع على ألواح الزجاج :

أذب حفنة من الملح الانجليزى فى قديم من البيرة واتركه مدة ثلاثة
أيام ، ثم ضعه على الزجاج بأسفنجة .

Gems,Jewelry المجوهرات

استعمل المجوهرات الزائفة التى تباع فى متاجر الأدوات الرخيصة ؛
أو قطع الصمغ الكرية الشكل أو السيلوفان ، أو عجينة الورق .

Grass الحشائش

تبيع متاجر الأدوات المسرحية حصيرا من الحشائش مقاسها حوالى
ياردة واحدة بطول ثلاث ياردات مصنوعة من الرافيا فوق بطانة من خيش
الزكائب . فيمكن أن تخاط هذه معا للحصول على المقاس المطلوب . وإذا

أريدت الحشائش لبضعة عروض فحسب ، فيستعمل ورق الكريب المقاوم للهب ، والأخضر اللون ، ويقطع شرائط ضيقة ويوضع فوق الخيش البني المطلى بالغراء الساخن .

Guns الأسلحة النارية

تستعار أو تستأجر من متاجر الأسلحة . أما قطع العصور التاريخية فغالبا ما تستعار من هواة جمع قطع الأسلحة ، أو تصنع نماذج منها منحوتة فى خشب الصنوبر أو خشب البلسم balsa وتطلى بالببوية . وإذا تطلب العمل التمثيلي إطلاق الرصاص ، فاستعمل الخراطيش الفارغة (الخلب) دائما على ألا تصوب إلى الممثل مباشرة بسبب الحشوة الورقية التى تطلقها الخرطوشة . ومتاجر الأدوات المسرحية تبيع المسدسات الخاصة بالعمل على المنصة من مختلف الطرازات والأحجام ، وهذه أكثر أمانا لأن الوميض الناشئ عن الخرطوشة الفارغة ينطلق إلى أعلى بدلا من خروجه من ماسورة المسدس فيجب على مدير المنصة أن يكون مستعدا بمسدس آخر ليطلقه خارج المنصة إذا لم ينطلق المسدس الذى مع الممثل . ويتطلب استخدام المسدسات الحقيقية، حتى ولو كان مع الخرطوشات الفارغة ، تصريحاً من إدارة الشرطة . تأكد من ذلك .

Hedges الأسوار النباتية

استعمل ورق الكريب فوق الخيش المغطى بالغراء . (انظر الحشائش) .

Household articles الأدوات المنزلية

استعمل الأدوات الحقيقية وإذا كان للقدور ونحوها أن تبدو مستعملة كثيرا ، فادمن قاعها لتبدو كما لو كانت عرضت للدخان والنار مدة طويلة .

: الخطابات

لاحظ العصر ! استعمل الورق الأسمر قليلا وغير المستوى الحافات ، فى المسرحيات الاليزابيثية وإذا كان التساريخ قبل حوالى سنة ١٨٤٠ ، فلا تستعمل الظروف بل اطو الخطاب واختمه بالشمع الأحمر مستعملا خاتما ما . كذلك الأقلام الرصاص لم تكن معروفة قبل ذلك التاريخ ، فلا تستعملها .

الأمثلة Luggage

يجب أن تبدو عليها علامات الاستعمال ، إلا إذا كان المفروض أن تكون جديدة ، ويلزم وضع شيء ثقيل بداخلها لئلا يضطر الممثل إلى محاولة التظاهر بثقلها .

الرخام Marble

استخدم المصيص وادهنه بالطلاء لتحصل على اللون والعروق والشقوق ونحوها .

الأدوات المعدنية Metallic objects

استعمل المصيص أو عجينة الورق وادهنه باللون الذهبي أو نحوه .

المرايا Mirrors

امنع انعكاسات أضواء المنصة على المرايا ، لئلا تشرذ انتباه المشاهدين .
ذر المرايا بالكريلون أو المادة التي يستعملها المصورون لتثبيت الطلاء وهذه يمكن إزالتها بسرعة بغسلها أو بكحتها بشفرة حلاقة .

النقود Money

إذا أريد كميات كبيرة ، فاستخدم نقود المنصة ، والا فاستخدم النقود الحقيقية . وقد تحل الأقراص المعدنية أو حتى « الوردات » محل النقود .

الصحف : Newspapers

استخدم الصحف الصحيحة . أما في مسرحيات العصور التاريخية ، فاستعمل الصور الفوتوغرافية لمشاهير العصر المطلوب ، وقد يمكن الحصول على الصفحة الأولى كلها من المكتبات ، وبعدئذ تلتصق على صحيفة عارية .

اللفافات (الباكوات) Packages

لف بعض اللفائف بالحجم المناسب واربط الخيط أو الشريط بعناية صعدقة و « شنيطة » كي يستطيع الممثل فكها بسهولة .

عجينة الورق Papier-mâché

يجب على عمال المعدات أن يعرفوا كيف يحضرون هذه المادة ويستعملونها لفوائدها الكثيرة واستعمالاتها العديدة . مزق (ولا تقطع) بعض الصحف أو أى ورق هش آخر الى قطع صغيرة وانقعه فى الماء طول الليل . وإذا غلى المخلوط فى حمام مائى ساعد على تكوين عجينة طرية يجب خلطها وعجنها جيدا حتى لا يبقى فيها أية كتل . صف عنها الماء الزائد ، ثم اخلط فى وعاء آخر ، جزءين من عجينة الدقيق الساخنة وجزءا من الغراء السائل الساخن ليتكون منها مخلوط فى قوام عجينة المصيص الغليظة . استعمل أجزاء متساوية من عجينة الورق وعجينة الغراء . يمكن صنع كثير من الأشياء الصغيرة مباشرة من هذه العجينة ، كالزخارف البارزة والسطوح الخاصة لبعض الصخور ، وقشور الأشجار . أما الأشياء الأكبر من هذه ، كالتماثيل الصغيرة فتحتاج الى هيكل داخلى من الخشب أو السلك (حشوة) . اجعل السطح أملس بوضع عدة طبقات من شرائط الورق الصغيرة الممزقة المنقوعة فى عجينة الغراء . وإذا وضع الدقيق على الأيدي منع التصاق عجينة الورق تجف ببطء ولو أن وضعها فى فرن منخفض الحرارة يسرع هذه العملية . يمكن صنفرة القطع الجاهزة ، وهى خفيفة الوزن جدا . أما الأشياء التى قد تنقلب فيلزم وضع ثقل فى قاعها . اطل هذه الأشياء بالجملة والبوية . والأجسام الأكثر تعقيدا والتى تحتاج الى تفاصيل أكثر دقة فيلزم تشكيلها من الصلصال أو البلاستيسين ويصنع لها قالب من الجبس (انظر قوالب الجبس) . اطل داخل القالب بالفازلين أو بمحلول الصابون ثم غط سطحه بأربع أو خمس طبقات من شرائط الورق المنقوعة فى عجينة الغراء . قر ، هذه طبقة أخيرة من الدمور أو الموسلين السميك . ولصنع قطع الورق المدهوك أو عجينة الورق فى قالب ميزة . امكن صنع عدة قطع متشابهة فى نفس القالب . انزع القطعة من القالب بعد جفافها ، ثم ادهنها بالبوية وبالجملة لتكسبها سطحا لامعا . وتحفظ متاجر توريد الأقمشة المسرحية لديها الآن بنوع من منسوج مشبع اسمه سيلاستيك **Celastik** ، إذا نقع فى الاسيتون acetone السريع الجفاف كان أسرع فى صنع الأشياء وأكثر مقاومة للرطوبة وأقوى وأمتن من عجينة الورق ، ولكنه أغلى نفقات .

الببسانو : Piano

إذا لزم بيانو حقيقى من طراز معين ، غيز موجود ، فاصنع نموذجا له

خفيف الوزن ، على أن يأتى صوت العزف من الأوركسترا ، أو من خارج النصة . ولكن هذا يحتاج الى عدة بروفات دقيقة لضبط التوقيت .

الصور Pictures

إذا لم يمكن استعارة النوع الصحيح فاستعمل النماذج الفنية الملونة له ، أو صور المجلات . وإذا تطلب السيناريو صورة خاصة فاصنع اطارا خشبيا وشد على ظهره قطعة من خيش المناظر أو من المسلمين . ارسم شكلا كروكيا للصورة ببوية المناظر ثم أضف التفاصيل بالطباشير الملون أو بالمفحم . استعمل للإطارات البسيطة كرائش النجارين . أما الكرائش الزخرفية الأثرية (إذا لم تمكن استعارتها) فقلدها بعجينة الورق وذهبها لا تقط الصورة بالزجاج والا أحدثت انعكاسات ضوئية غير مرغوب فيها من مصابيح النصة . لا تعلق الصور بالسلك ، بل ثبتها بشدة الى لوح المنظر كى يمكن نقلها مع المناظر أثناء التغييرات التى يتطلبها تغيير المنظر . استخدم خطاطيف معدنية تثبت فى قطع معدنية خاصة بالواح المناظر ، أو تثبت بمسامير برمة الى العارضة الوسطى باللوح مباشرة ، خلف الخيش .

مصبوبات المصيص Plaster casts

يحتاج الأمر أحيانا الى مصبوبات من المصيص أو الجبس بدلا من عملها من عجينة الورق . اتبع التعليمات السابقة عند عمل قالب الجبس ، مع طلاء داخل القالب بمحلول الصابون أو بالشحم ، ثم املؤه بالمصيص . والأجسام المحتوية على قطوع منخفضة ، والأجسام الكاملة الاستدارة تحتاج الى قوالب من عدة قطع حتى يمكن فضل المصبوب والقالب . توضع شرائط معدنية فى النموذج المصنوع من الصلصال clay تقسمه الى اجزاء يصب كل منها على حدة . (إذا احتجت الى تفاصيل أخرى ، فاستعلم من مدرسة فنية أو من متاجر التوريدات الفنية) .

قوالب الجبس Plaster molds

شكل الشيء الذى تريد عمل نسخة منه ، فى الصلصال أو البلاستلين Plasteline أو فى حالة الأجسام المتماثلة ، كالزجاجات ، شكل « نصف » الجسم (كثيرا ما يمكن عمل انصاف قوالب من الجسم الحقيقى ، على شرط ألا يكون به أى قطع منخفض يمنع فصل الجسم عن القالب) . وفى حالة

الاجسام الضخمة ، قد يلزم عمل « حشوة armature » من الخشب أو من السلك حتى يدعم الصلصال تدعيما كافيا . ادهن الصلصال بحلول الصابون أو بشحم كالفازلين حتى لا يلتصق بالجبس أو بالمصيص . انخل المصيص فى اناء واسع به بعض الماء (تتوقف الكمية على كمية المصيص اللازمة) قلب باستمرار (ويفضل أن يكون التقليب بيد مطلية بالشحم لمنع حدوث الكتل) . وعندما يبدأ المخلوط يسخن فانه يتحول فجأة الى عجينة معدة للمصب . ضع حاجزا من الخشب ارتفاعه بوصتان حول قالب الصلصال ليمنع امتداد المصيص الى خارج القالب . وبعد أن « يشك » المصيص ويجف ، ارفعه عن الصلصال .

المصابيح الثقيلة Potable lights

حاول ألا تستعمل أى لهب حى فوق المنصة . ضع بطاريات الجيب أو المصابيح العادية فى المعدات كلما أمكن . ويمكن صنع الشموع من أصابع الفلاش الموضوعة داخل أسطوانات من الورق أو من الكرتون . وإذا لزم الأمر اضاءة شموع حقيقية أثناء العمل التمثيلي فتأكد من أنها قد أضيئت قبل ذلك لمدة لحظة لأن الفتيل المحترق يشتعل بسرعة أكثر من الفتيل الجديد .

مصنوعات الفخار Pottery

استعمل عجينة الورق وإذا كانت مصنوعة من قالب من الجبس فيلزم صب جانب واحد فحسب . ويمكن صب نصفى جسم ولصقهما معا بالغراء .

الصخور Rocks

تحتاج الصخور العملية التى يجب أن تتحمل ثقل الممثلين ، هيكلا خشبيا صلبا بالشكل المطلوب ومكسوا بالخيش المقصوص بعناية والمثبت بالخشب . ويمكن عمل السطوح غير المنتظمة بحشو داخلى من القطن أو نحوه ، ويمكن وضع الخشونات الصغيرة للسطوح بالبوية والتعريق بحلول الغراء المحتوى على مطحون الفلين أو الرمل أو مسحوق الاسبستوس . أما إذا كانت الصخور لمجرد الزينة فاستعمل الخيش وأى نوع من ورق السقوف السميك الخشن ، ويشكل فوق اطارات من شبك السلك مع وضع عجينة الورق لتمثل السطوح غير المنتظمة .

الإعشاب والشجيرات Shrubs and bushes

استعمل هيكلًا خشبيًا خفيفًا ليدعم شبك السلك إذا فتحة قطرها بوصة،
يغطى بالأوراق النباتية الصناعية .

التمائيل Statuary

إن كانت من الرخام فاصنع نسخة منها من المصيص . أما التماثيل
الصغيرة والأقل ملامسة فتصنع من عجينة الورق (ضع اثقالاً في القاع)

البخار Steam

استعمل الثلج الجاف في غلاية غير عملية . (لا تتناول الثلج الجاف
بالأيدي العارية) .

السيف والسكاكين والخناجر Swords , Knives , Daggers

إذا استعملت هذه في القتال فضع على أسننها قطعاً من المطاط مطية
باللون الفضي . وغط الحد القاطع بالشريط الاسكتلندي . (أو استعمل لعب
الأطفال من المطاط ، للسكاكين والخناجر) .

سجاجيد الحوائط Tapestries

اصبغ الخيش بأصباغ الأنيلين aniline dyes

حواظ البرقيات Telegram and cable forms

تؤخذ من مكاتب التلغراف .

التليفونات : Telephones

تستعار من مصلحة التليفونات أو تشتري من المتاجر التي تبيعها
فستحتاج إليها مستقبلاً .

الأشجار : Trees

(انظر الباب الخامس عشر) .

Vines الكروم

استعمل الورق البنى المفتول أو الحبال البنية اللون أو السـوداء
والمصققة الى الحوائط بالغراء وملصق بها أوراق العنب المصنوعة من الورق
أو من الموسلين المصبوغ • اطر الورق عدة طبقات قبل قصه كه تحصل على
عدة أوراق فى كل مرة • واطل ظهور هذه الأوراق بحلول الغراء لتكسيبها
صلابة •

الباب التاسع عشر

الظواهر

المقصود بالظواهر خلق الایحاء بشيء يحدث بينما هو لا يحدث إطلاقاً .
وعادة ما توجه هذه الظواهر الى عيون المشاهدين أو أذانهم . فإذا ما أُجيد
أداؤها رفعت من أثر الایحاء بالحقیقة التي تحاول أنت خلقها باخراجك .
أما إذا أسئ أدائها أمكنها أن تحطم ما استطعت فعله الى ذلك الوقت للایهام
بالحقیقة . لذا يجدر بذل كل ما يمكن من وقت وجهد للوصول بظواهرك الى
أقرب ما يمكن من الحقیقة .

Sound effects الظواهر الصوتية

تباع في الأسواق تشكيلات ضخمة من اسطوانات الظواهر الصوتية .
وقد يبدو صوت كثير منها « مخشخشا canned » في عرض « حي
live » ، الا اذا كان هناك معدات دقيقة رائعة اخراج الصوت وتنقيته .
والموضوع الذي يتناول الاستجابة التذبذبية frequency response
والصفوف ranges وقوة التيار الكهربى بالوات ، واستعمال
خزانات الخلط mixing consoles والميكروفونات وحيدة الاتجاه ، والموائد
الدوارة المتغيرة ، موضوع معقد . وليست معظم قاعات المتفرجين مزودة بما
يلزم لاحداث صوت حقيقى واضح غير ملتو واضح ، والبوق المضخم للصوت،
العادى لا يفى بالغرض المطلوب . الا اذا ضم مجتمعك من درب جيدا على
انتاج الصوت . فالصوت المحدث يدويا ، عادة اكثر تأثيرا وأكثر اهلية
للمثقة وسهل الاخطار به . قد تلزم الاسطوانات للأصوات البعيدة كالقطارات،
والصفارات ، وأصوات الحيوانات . وقد تكون أصوات الانسان والحيوان
مرضية اذا عزفت بحجم منخفض at low volume ، وكذلك الأصوات
صعبة المحاكاة (الجلبة خارج المنصة وأصوات حفلات الألعاب carousels
وموسيقى القرب bagpipes وغيرها مما سيذكر بعد) وبعض الأصوات
المتذبذبة والبالغة الارتفاع (كأجراس الكنائس والأجراس الموسيقية
carillons وما الى ذلك) . وإذا استعملت الاسطوانات فتأكد من أن عامل
الصوت الخاص بك لا بد أن يجرى التجارب على الأجهزة الموجودة للحصول
على خير النتائج الممكنة . يجب أن يأتى الصوت دائما من مكبرات صوت

loudspeakers موضوعة فى الأماكن الصحيحة بخلفية المنصة ، ومن أيقاق مكبرة للصوت موضوعة فى قاعة النظارة • وحتى عند استعمال الاسطوانات ، يحسن تسجيل الصوت على شريط tape فهو أسهل لوضع الاشارات ، ويسبب التحكم فى الحجم (ارتفاعا وانخفاضا) وأسهل تناولا .ولامكان تسجيل جميع ظواهر الصوت التى يضمها الاخراج كله على شريط بالترتيب الذى تحدث فيه •

قد يطلب مؤلفو المسرحيات أى صوت يفكر فيه المرء ، تقريبا ، ولكن الأصوات الآتية هى المطلوبة كثيرا •

أزین الطائرات والسيارات Airplanes and automobiles sounds
استعمل الاسطوانات •

أصوات المعارك Battle sounds

استعمل اسطوانات الأصوات البعيدة مضافا اليها بضع طلقات حقيقية تقريبية close shots ، وبق الطبول kettle drums ولوحة الرعد thunder sheet (انظر الرعد) •

الأجراس (Bells) الكنائس (Churches)

استعمل مختلف آلات الأوركسترا ، طبل قديم ، ساق، حديدية أو ماسبورة ثقيلة تعلق وتطرق بمطرقة خشبية mallets • واستعمل كذلك الاسطوانات لأجراس الكنائس البعيدة والقاطرات •

الأجراس (الأبواب والتليفون) Bells

استعمل صندوق أجراس bell box أو لوحة أجراس bell board تحتوى على جرس أو اثنين ، وزنان buzzer .كهربي. أو اثنين ، وجرس .ذى مطرقة أو اثنين (طنان) ، لأصوات أجراس التليفون ، أو جرس الباب . (انظر شكل ١٩ - ١) •

الطيور Birds

استعمل صفارات محاكاة أصوات الطيور .

القنابل Bombs

أطلق بندقية رش ذات أنبويتين مستعملا الخراطيش الفارغة ، الى داخل
ناجود معدنى أو صندوق معدنى ، مع مراعاة الحذر : ألا تحشوها الا قبيل
اطلاقها .

الطنان chimes

أنظر الأجراس

أصوات الساعات الدقاقة clock sounds

استعمل ساعة دقاقة حقيقية بجانب مكبر صوت .

أصوات التحطيم crashes (الإخشاب)

رتب قطعاً من خشب البغدادلى laths كما لو كانت فى سور ثم
حطمها بمطرقة . كما يمكن تحطيم صناديق الفاكهة من مختلف الأحجام
أمام مكبر صوت . استعمل مكبر صوت وحيد الاتجاه اجتناباً للتقسط
الأصوات غير المرغوب فيها بخلفية المنصة .

أصوات الحشود Crowds

استعمل اسطوانات مع أصوات صفوف أشخاص يصيحون بما يناسب
السيناريو .

صوت إقفال الأبواب Door Slams

اقفل باباً حقيقياً ، ان أمكن ، أو صندوقاً صغيراً مزوداً بباب ذى قفل
حديدي lock hardware (أمام مكبر صوت) .

Explosions الانفجارات
انظر القنابل •

Fire النار

افتل قطعة من ورق السيلوفان أو مزقها قريبا من مكبر صوت •

Glass crashing صوت تحطيم الزجاج
مز صندوقا خشبيا به قطع من الزجاج المكسر •

(Gongs أجراس الشاي (جونغ
انظر الأجراس •

Hail البرد
أدر صندوق المطر a rain box (أنظر المطر) بسرعة •

Hoofbeats وقع حوافر الخيل
استعمل أنصاف قشور جوز الهند ، واضرب بعضها بالبعض الآخر ،
أو اضربها فوق سطح مستو مغلى بمادة مناسبة تشبه السطح المناسب ،
كمادة ذات طبقة من القطن • أو استعمل أنصاف الكرة المطاطية (كالمستعملة
فى تسليك أحواض الغسيل والبالوعات) إذا لم يتيسر وجود قشور جوز
الهند •

Horns الأبواق
استعمل الأبواق الحقيقية كلما كان هذا فى الامكان •

Locomotives القاطرات البخارية
أقرع طبلًا أو لوحًا من المعدن بفريشة من السلك • أو ادهك فرخين من
ورق الصنفرة ، أحدهما بالآخر ، وهما ملتصقين بقطعتين من الخشب ، أمام
مكبر صوت •

Marching feet المسير بالإنقدام
استخدم الممثلين الموجودين خارج المنصة وعمال المنصة • اجعلهم

يمشون وهم واقفون فى مكان واحد فوق سطح يعطى الصوت الصحيح فإذا طلى خشب الإبلكاج بالغراء ونذر فوقه الرمل أعطى صوت الخرسانة . استعمال سطحاً مغطى بطبقة من القطن ليعطى صوت التراب . وربما كان بالإمكان استعمال اسطوانة لصوت أقدام تسير ، فى خلفية المنصة . ويمكن تضخيم أى عنصر من هذه العناصر أو تضخيمها جميعاً إلكترونياً . أو يمكن أن تأخذ عشر عصى أو أكثر من أعواد مستديرة قطر كل منها ما بين ١/٢ بوصة وبوصة وطولها ما بين ٤ - ٦ بوصات وتعلق فى إطار بخيوط تمر بوسط كل منها فى كلا الاتجاهين خلال قممها . ويرفع الإطار ويخفض بانتظام لكى تضرب أطراف العصى سطحاً مناسباً . استخدم مكبر صوت اذا لزم الأمر ، لتصميم الصوت .

المطر : Rain

خذ اثناء مستديراً كبيراً من الصفح وهز بداخله شيئاً من الفول الجفف (للمطر الخفيف) ، أو الرش الرقيق (للمطر الوابل) وبوسع الماء المتساقط من (دش shower) فوق مواد مختلفة ، قريباً من مكبر صوت ، أن يحكى صوت المطر . ولذويات المطر الطويلة الأمد أو عاصفة المطر ، تستعمل آلة المطر a rain machine وهى سهلة الصنع (انظر شكل ١٩ - ١) وهى أسهل بين ذراعى عامل الظواهر الصوتية . كما يمكن استعمال اسطوانات صوت المطر ، ولكن يجب أن يمكن استعمال اسطوانات صوت المطر ، ولكن يجب أن تتأكد من اختبارها بأجهزتك المكبرة للصوت قبل استعمالها .

صوت المقذوفات shots

استعمل مسدساً مع خرطوشة فارغة blank (يجب الاستعداد بمسدس آخر ليطلق فى حالة اخفاق المسدس الأول فى اطلاق النار) . أو اربط حبلاً فى طرفى لوحة خشبية ، واجذب هذا الطرف الى أعلى بينما للطرف الآخر ما زال على الأرض . ضع قدمك فوق اللوحة واضغط عليها الى أسفل ، ثم اترك الحبل فجأة ، فان صوت اصطفاق اللوحة بالأرض يحدث صوتاً يحكى صوت مقذوف رش .

صرير الأبواب squeaks and creaking-door sounds

استعمل ساقا غليظة من الخشب مطلية بالقلفونية **a resin-coated peg** وأمرها داخل ثقب قطره أكبر قليلا من قطر الساق ، فى قطعة من الخشب السميك . وقرب منهما مكبر صوت اذا تطلب الأمر .

صوت ارتطام الأمواج بالصخور Surf

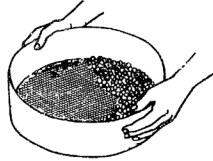
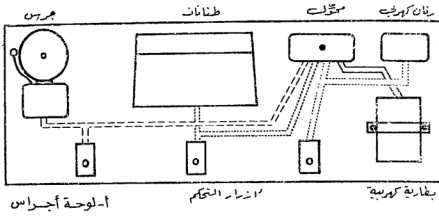
استعمل صينية tray مثلثة الشكل كبيرة الحجم ذات قاع من خشب الأبلكاج ، ومغطاة من أعلى بشبك من السلك ضيق الفتحات ، ومحتوية على بعض الأصداق والزجاج المكسر عرض كل قطعة حوالى بوصة . أمل الصينية الى أعلى وإلى أسفل فوق ظهر كرسى . أو ادعه قطعتين من الخشب قد لصق على سطح كل منهما قرخ من ورق الصنفرة . أن هز كرات الرصاص (الرش) فى اناء واسع من الصفيح أو المعدن . أو استعمل عربة مخلعة .

القطارات Trains

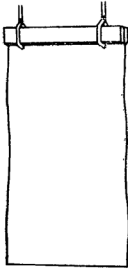
قاطرة تنفث البخار ، وصوت ارتطام العربات بالقضبان ، وأجراس مختلفة ، وصفارات كل هذه العناصر تدخل فى تكوين هذه الظاهرة . وأيسر حل لها هو استعمال اسطوانة . ولتأكيد استخدامها استخدم كرات الرصاص (الرش) التى تهز داخل اناء معدنى (أنظر صوت ارتطام الأمواج بالصخور) . استعمل اناء داخليا صغيرا واناء خارجيا واسعا ، وهز كرات الرصاص بينهما فى حركة دائرية بحيث تضرب كرات الرصاص كلا السطحين . واستعمل العربة المخلعة . ضع فوقها بعض اسطوانات معدنية وتحتها بعض شرائط من المعدن فتصدر صوتا يحكم صوت ارتطام العجلات بوصلات القضبان .

الرعد Thunder

استعمل لوحة الرعد المصنوعة من لوح معدنى ٣ أقدام × ٦ أقدام سمكه عيار - ٣٦ وقد وضعت قطعتا موريينسة تحت وفوق طرفه العلوى .

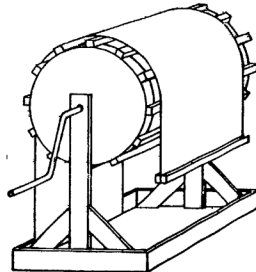


ب - آلة إحداث صوت المطر



ج - لوحة الرعد

شكل ١-١٩



د - آلة محاكاة صوت الريح

اضربه بعضا طبل drumstick ثقيلة أو مطرقة على رأسها وسسادة
a padded hammer للحصول على ظواهر المدفعية البعيدة .

أصوات الماء Water effects

انفخ فى الماء خلال قصبه من القش straw ، بالقرب من مكبر
صوت . ولاحداث صوت رشاش الماء ، صب الماء من جردل الى آخر .

الصفارات Whistles

جرب عدة أنواع من الصفارات أو انفخ بجانب فوهة زجاجة أو قطع
من الأنابيب .

الريح Wind

استعمل آلة الريح - وهى عبارة عن اسطوانة خشبية على جوانبها
قطع خشبية مستعرضة ويمكن ادارة الاسطوانة (انظر شكل ١٩ - ١) .
تثبت قطعة من الخيش عند أحد الطرفين باطار قاعدة الجهاز ، بينما الطرف
الأخر مثبت بين قطعتى موريئة فتدار الاسطوانة فى اتجاه الطرف الخالص
الذى يشد . وتعمل سرعة الدوران ، وتوتر الخيش ، على تنويع درجة الصوت
وشدته .

الظواهر البصرية Visual Effects

وميض النار والدخان Flashes of fire and smoke

الأفضل استئجار « جهاز وميض flashpot » من متجر لتوريد
الأدوات والمعدات المسرحية (تحذير : لا تستعمله بقرب أية مادة قابلة
للالتهاج) . والا فاستعمل صندوق الألياف المفتوح من أعلاه ، وبه مخرج
كهربي بداخله ومفتاح كهربي خارجه . انزع الميكا mica من منصه
fuse منزلى عادى ، ويفضل أن يكون قوة ١٥ أمبيراً أو أقل ، واقطع
الشريط المعدنى بداخله ثم صل كلا من نصفيه بقطعة من السلك النحاسى

الماخوذ من السلك الداخلى المقتول فى سلك كهربي عادى . ضع قليلا من البارود (يتوقف مقداره على كمية الدخان الذى تريد انتاجه) فى قطعة مربعة من ورق الوميض الذى يستعمله الحاوى (انظر الملحق ب) وادخلها فى المنصهر المعد على ذلك النحو . ثم ثبت المنصهر فى المخرج الكهربي الموجود بداخل صندوق الألياف . تأكد من أن المفتاح الكهربي فى وضع قطع التيار . فاذا ما وصل المفتاح التيار ، سخن السلك وقطعة الورق واشعل البارود ، فتحدث الورقة وميضاً سريعاً لامعاً ويحدث البارود الدخان ، ويرتفع كلاهما الى أعلى . ولما كان البارود غير مضغوط ولا مقيسد الحيز ، فلن ينفجر ، بل يشتعل بسرعة محدثاً سحباً من الدخان . وبمجرد أن يشتعل البارود ، أثر المفتاح الى وضع قطع التيار ، وانزع المنصهر من المخرج الكهربي ، وتأكد من أن المفتاح فى وضع قطع التيار . ويجب إعادة قطعة السلك المنفردة بعد كل استعمال .

الضباب Fog

يلزم أن يرى الضباب من خلال فتحة فى المنظر ، (كالأبواب والنوافذ وما أشبه) علق ستارة من الشاش بين فتحة المنظر والخلفية العادية للمنصة . أضئ كلا من الشاش والخلفية بمجموعة أضواء موضوعة على أرض المنصة ، مستخدماً لكل مجموعة جهاز تحكم فى المعتم ، خاصة به . لن يرى الشاش اذا أضيئت الخلفية وحدها . ويظهر الضباب تدريجياً عندما يزداد نور الشاش ويعم نور الخلفية . وإذا ما عكست هذه العملية اختفى الضباب . وفى المنظر الخارجى ، يمكن استعمال ستارة الشاش لتغطى المنصة كلها . ثم يظهر الضباب أو يختفى عند تغيير شدة الاستضاءة أمام الشاش وخلفه (ولظواهر الضباب الأخرى ، انظر الدخان) .

البرق Lightning

يمكن الحصول على البرق بإضاءة وإطفاء أجهزة الضوء (كالمصباح اللؤلؤى الغامر ، أو أى مصباح غامر آخر) الموضوعة خارج المنصة فى الناحية التى تريد أن يأتى منها البرق . لا تستعمل هذه الظاهرة الا نادراً ، اذ تعمل على قصر عمر المصابيح . استعمل معها لوحة الرعد أو أى جهاز آخر يعطى أصوات العواصف .

المطر

تعلق الأنبوبة طويلة بها عدة ثقوب ، فوق ناحية خلف المنصة لكل فتحة باب خارجى فى المنظر . ويسلط خرطوم الماء على الأنبوبة ، فيسقط الماء الى حوض مائل تحت الأنابيب ، ويتسرب من الحوض الى قابلة . واذا أسقط الضوء على الماء المتساقط ، زاد فى تأكيد ظاهرة المطر .

الدخان : Smoke

يسقط الثلج الجاف فى اثناء من الماء الساخن ، وينفخ البخار المتصاعد الى المنظر بواسطة مروحة كهربية . كما أن متاجر الأدوات والمعدات المسرحية تبيع أجهزة لتوليد الدخان stock smokepots (للدخان الكثيف أو الضباب الكثيف) ، كما تبيع « مسحوق الدخان » (للضباب الخفيف أو الدخان الخفيف) . فيسخن المسحوق على لوحة معدنية ساخنة ، أو يستعمل داخل مخروط التسخين a heating cone الذى يمكن شراؤه بأقل من دولار، ويمكن تركيبه فى أية بريزة كهربية . (تحذير : يجب عند استعمال الدخان الكيميائى أن تكون هناك تهوية كافية على المنصة ، تمنع انتشار الدخان فى قاعة المتفرجين . فالمشاهدون الذين يعترهم السعال لا يركزون على موضوع الرواية) .

الثلج Snow

علق أرجوحة من الخيش ، بعد قطع شقوق فيها ، عند باب أو نافذة خارج خلفية المنصة وهز الأرجوحة برفق ، حتى ان قشور الصابون أو الميكا ولاحظها بعناية ، حتى تتساقط القشور خلال الشقوق . ضع قطعة من القماش على الأرض أسفل هذه الأرجوحة حتى يمكن ازالة الثلج بسرعة . وعندما يأتى ممثل من عاصفة ثلجية ، فائق الملح الخشن الرطب فوق قبعته وكففيه قبيل دخوله . واذا دخل أتيا من عاصفة مطر ، فاستعمل رشاشة تذر الماء فوقه .

البسابة العشرون

الملايس

عندما يخطو الممثل فوق امنصة لأول مرة ، يكتسب المشاهدون طابعاً أولياً عن الشخصية التى يمثلها - حتى قبل أن ينطق بـسطر واحد - من الطريقة التى يرتدى بها ثيابه والطريقة التى يبدو عليها منظره • ومن الأهمية بمكان أن يكون ذلك الطابع الأولى هو الطابع الصحيح - الطابع الذى يرغب الممثل حقا فى أن ينقله الى المتفرجين • والا وجد نفسه يعمل أمام عائق الطابع الكاذب ، طوال مدة بقية المسرحية •

يجب على الممثل ألا يحاول الاحساس والعمل مثل الشخصية التى يمثلها فحسب ، بل ويجب أن يحاول أيضاً أن يبدو كالشخصية • وبالطبع ، بينما الماكياج عامل فى نجاحه ، فريما لعبت ملابسه دوراً فاصلاً فى نقل الطابع الصحيح للشخصية التى يقوم بدورها •

وظائف الملايس Functions of Costumes

الثوب الجيد ، كالكلام الجيد والحوار الطيب والعمل الجيد ، يجب أن يؤدى وظائف معينة محددة • يجب أن يغطى لابسه ، وإذا أريد ، أن يرفع من منظر لابسه أيضاً • يجب أن ينقل الى المشاهدين معلومات هامة معينة عن الشخصية التى يقوم الممثل بتمثيلها • كما يجب أن يدل على العصر المفروض أن الشخصية تعيش فيه • كما يدل على سن الشخصية وثروتها ، ومركزها الاجتماعى • ويدل أيضاً على نوع العمل الذى تقوم به تلك الشخصية ، أو أنها لا تعمل إطلاقاً • ويجب أن يبين حسن ذوق الشخصية أو افتقارها الى الذوق السليم • وأن يدل على حالتها أو على الحالة السائدة للمسرحية • وأخيراً أن يعطى الثوب دليلاً على الطبيعة الأصلية للشخصية ، وأهدافها وطموحها وما تحبه وما تكرهه وما تهربه ، وما تتعصب له ، وطبيعتها وتكوين أخلاقها •

من الطبيعى ، أنه يجب على مصمم الملايس - أو على الممثل نفسه عندما يختار ملابسه بنفسه - أن يدرك هذه الامكانيات جميعها ، والتى توجد

فى صنع الملابس - ليس فقط لينتفع بها فى خلق ملابس حسنة ، بل يمكنه عند مراعاتها أن يتحاشى خلق ملابس غير ملائمة فى ناصية ما . فالملابس كاللغة ، يمكن أن تنقل معلومات خطأ ، مباشرة .

وعموماً ، هناك ثلاثة أنواع من الملابس المسرحية : الملابس « الخاصة » أو « ملابس الحفلات gala » ، التى لا يقصد بها تمثيل أى عصر ، ولكن الغرض منها التعبير عن حالة أو عن فكرة ، كملابس الكوروس فى كوميدية موسيقية . والملابس « الحديثة » وتشمل فقط الملابس المعاصرة . والملابس « التاريخية » ، التى تضم جميع طرازات العصور التاريخية من العصر الفارسى « المصرى الى الوقت الحاضر .

الملابس الخاصة أو ملابس الحفلات Gala Costumes أو Special

يسمح هذا النوع من الثياب لمصمم الملابس بأعظم حرية وسيطرة ممكنتين . فليس هناك أية قيود ، من الناحية العملية ، على خياله الابتكارى . وهدفه هنا هو الامساك بحالة أو روح المنظر أو الأغنية أو الشخصية ، ثم تصويرها بالألوان والرسم . وأهم ما يعنى به مصمم الملابس هو التأكد من أن مختلف الرسوم ممتعة فردياً ، وسارة أيضاً ، وأن جميع الرسوم فى الاخراج الواحد متلائمة وأن الألوان فى منظر معين منسجمة ، أو على الأقل ، متوازنة . وتلزم الملابس الخاصة أو ثياب الحفلات فى بعض الاخراجات ، كالاستعراضات الموسيقية أو التعبيرية أو غير ذلك من الاخراجات السامية النمط .

الملابس الحديثة Modern Costumes

تتضمن الملابس الحديثة كل ما يمكن أن يرتديه الممثلون عندما يظهرون فى مسرحية واقعية معاصرة . وكلمة « معاصرة » لا تشمل فقط المسرحيات التى كتبت بالأمس ، بل والمسرحيات التى قد تكون كتبت منذ عشر سنين أو خمسة عشر عاماً خلت ، ولكن المفروض فيها فى هذا الاخراج انها حدثت فى الوقت الحاضر . وبناء على ذلك ، تشمل الملابس الحديثة كل شيء : من الجونلة القصيرة لطالبة المدرسة الى ثوب السهرة الطويل لامهلاً . ومن « عفريته overall » مزارع أيوا الى الحلة الكاملة لمدير أحد بنوك

شيكافو ، ومن السترة المهلهلة الباهتة للمصلوك خادم المقاصير الى الارواب
الاحتفالية للكاردينال الكاثوليكي الرومانى ، ومن الثياب القليلة لبيكينى
السكرتيرة الى ثوب الرقص الأنيق لأميرة اسبانية .

الحصول على الملابس Acquiring Costumes

من الطبيعى ، مع كل هذه الأنواع المختلفة من الملابس ، لابد أن تكون
هناك عدة طرق مختلفة للحصول عليها . وكقاعدة عامة ، عندما يمكن تصنيف
الملابس المطلوبة تحت العناوين : رياضية ، أو عادية ، أو ثياب عمل ، أو غير
رسمية ، يجب أن يحضرها الممثلون والممثلات أنفسهم . فهذا يكتفينا بثينة
البحث والتغيير والقياس والخياطة ، التى تلزم عند الحصول على الملابس
من غير ذلك الباب . بيد أنه عندما تتطلب المسرحية ملابس قلما ينتظر من
الممثل المتوسط أن يمتلكها - كحلة البحار a sailor's suit مثلاً ، أو
روب الراهب a monk's cassock - عندئذ يجب الحصول عليها من باب
آخر ، كالاستعارة أو الاستئجار أو صنع القطعة اللازمة .

وكلما أمكن ، يفضل استعارة الملابس الحديثة أو صنعها ، على
استئجارها . إذ يتكلف استئجارها كثيراً ، زيادة على كونه مضيعة للوقت
وفى أغلب الأحيان غير واف بالغرض . فمن النادر أن توافق الملابس
المستأجرة أجسام الممثلين والممثلات ، ولا تتفق إطلاقاً مع ما فى ذهن مصمم
الملابس . وكثيراً ما تكون بالية رثة المنظر .

كثيراً ما تكون استعارة الملابس مشكلة غير صعبة . فعادة ما يمكن
استعارة ملابس المستشفيات أو الملابس الطبية من أى مستشفى محلى . كما
تسهل استعارة ملابس رجال الشرطة ورجال المطافئ من قسم الشرطة أو من
ادارة المطافئ . وإذا لم يمكن استعارة الملابس الرسمية من الأصدقاء فعادة
ما تستأجر من المؤسسات المحلية حيث يمكن تغييرها كذلك لتوافق أجسام من
سيليسونها . ويجب تنظيف جميع الملابس المستعارة أو غسلها قبل اعادتها .

ربما كان الأسهل صنع أنواع معينة بسيطة من الملابس ، بدلا من
استعارتها أو استئجارها . وهذا ينطبق بنوع خاص على السراويل الداخلية
والجوانات ، كما ينطبق على ملابس الفلاحين الصينية الفضفاضة ، وملابس

السجون وقمصان الفنانين وملابس الكهنة • وإذا تطلب التمثيل ملابس باللغة
الأناقة بدرجة غير عادية - مثل حلة رجل الشرطة الانجليزي أو الجندرمة
الفرنسية - فربما كان من الضروري استئجارها من مؤسسات تأجير الملابس
(أنظر الملحق ب) •

ومهما تكن طريقة الحصول على الملابس ، فهناك عوامل معينة هامة
يلزم أخذها في الاعتبار عند اختيار الملابس •

الملاءمة Suitability

ربما كان أهم شرط لاختيار أو تصميم أى ثوب ، هو الملاءمة • هل
يناسب الشخص المفروض أن يلبسه ؟ وإذا كان فستانا ، مثلا ، فهل هو نوع
الفستان المحتمل أن تلبسه سيدة بعينها ؟ وهل هو زيبا ؟ هل يعبر عن ذوقها ؟
وإذا كان ملاءما لشخصية بعينها ، فهل هو ملائم لهذه المناسبة الخاصة ؟
أهو مناسب لذلك الوقت من النهار ، أو لذلك الفصل من السنة ؟ أهو ملائم
لنوع العمل المفروض أن تقوم به تلك المرأة ؟ وإذا كان مناسبا للشخصية
وملائما للمناسبة ، فهل هو موافق لذلك الموقف الدرامى ؟ هل يسهم فى جو
منظر معين ، أم أنه يشرد الذهن عنه ؟ هل يدعم الحالة أم يزعجها ؟ يلزم
الإجابة على كل هذه الأسئلة بارتياح قبل اعتبار الثوب ملاءما • فإذا أخفق
فى الاختبار وجب استبعاده والاستعاضة عنه بغيره •

صلاحية الارتداء Wearability

ربما كان الشرط الهام الثانى لاختيار أو تصميم الثوب المسرحى هو
صلاحيته للارتداء • هل يمكن ارتداؤه بفائدة وبدون أية قيود لا لزوم لها
من جانب الشخص المفروض أنه سيرتديه ؟ وإذا كان فستانا ، مثلا ، فهل
يتناسب لونه ورسمه مع شكل ولون المرأة التى سترتديه ؟ فمثلا ، الفستان
الأزرق الزاهى إذا ارتدته شابة شقراء ، عمل على تأكيد لون شعرها الأشقر
وزاده بهاء ، بينما يعمل الفستان الرمادى أو البنى على جعلها تبدو شاحبة
باهتة • أو أن اللون الزاهى يجعل السيدة البدينة تبدو أكثر بدانة ، بينما
يعمل اللون المتعادل على جعلها تتضاءل وتختفى فى خلفية المنصة وبذا ينقص
من بدانتها •• وتحدث الخطوط أمثال هذه الآثار فتعمل الخطوط الأفقية على

اضافة وزن للشخص ويجب على الـبيدينين الـا يرتدوها ، وتميل الخطوط الرأسية الى تأكيد الارتفاع بدلا من الوزن ، لذا يمكن استعمالها لانقاص الوزن الـظاهرى للشخص .

كذلك تتبع صلاحية الارتداء ، نوع النشاط الذى يقوم به الشخص وهو لابس الثوب . هل القستان مصمم وملامم ليتمكن من لبسـته من تادية كل الأعمال المطلوبة منها .هى مرتدية ذلك الفستان ؟ فاذا كان عليها أن تؤدى خطوات رقص معقدة ، مثلا ، هل القستان مقصوص كاملا ليسمح لجسمها بالمرونة الضرورية ؟ هل نوع القماش ثقيل بما يكفى ومرن بما يكفى ليفطى جسمها جيدا ، ويتموج بصورة جذابة مع حركات جسمها ؟

وبعبارة أخرى ، يجب على المثلة أن تجس بالراحة وهى لابسـة ذلك الفستان ، بل ويجب أن يصمم أو يختار ليـجمل ، بدلا من أن يفسد ، منظرها، ويشجع نشاطها لا أن يعوقه . فاذا أخفق فى اجتياز اختبار الصلاحية للارتداء ، فيجب استبعاده .

التأكيد Emphasis

وأخيرا ، يجب أن يعطى الثوب القدر الصحيح من التأكيد - لا كثيرا جدا ولا قليلا جدا - للشخص الذى سيلبسه . فاذا كان شخصيته رئيسية ، وجب أن يكون الثوب مصمما بحيث لا يتسببه ذلك الشخص ابلاقا وسط الجموع . ويتم هذا عادة بواسطة اللون ، أو التصميم غير العادى ، أو باستعمال الحليات . وإذا كان الشخص شخصية بسيطة ، وجب ، بالطبع ، ألا يكون الثوب جذابا أو غير عادى فيجذب نحوه انتباهها إلى الشخصية أكثر مما تستحق .

ليس الحصول على التوازن الصحيح فى التأكيد بالأمر الهين . فمثلا، إذا أعطيت سيدة رئيسية ملء ذراع كاملة ، من الأساور الذهبية ، فإن الأثر الأولى يكون جذابا ، ولا يسع المتفرجون الا الالتفات اليها . فاذا تطلب التمثيل أن تلبس الأساور طوال المسرحية كلها ، فقد يعمل المشاهدون سماع صليل الأساور لدرجة أنهم لا يلقون اليها بالا بعد ذلك أو يصغون اليها . أما إذا أعطى ملء الذراع أساور لمثلة تظهر على المنصة لمدة منظر واحد ،

فإن الأثر قد يكون ما يراد منه بالضبط ، وهو أن يضاف على المنظر تالفاً ووثياً • وتنصرف المثلة قبل أن يكون لدى المشاهدين وقت للاستيعاب أو الملل من أساورها • فكلما طال بقاء المثلة على المنصة ، وهى مرتدية نفس الثوب، كان ذلك الثوب أقل جاذبية أو طرافة •

هذا لا يعنى التضحية بالتاكيد ، وإنما يعنى أنه يجب الحصول على التاكيد عن طريق وسائل أكثر دهاء ، وعادة ما يكون ذلك عن طريق اللون أو التصميم • فالشخص لابس الألوان الزاهية أو المتقدمة ، غالباً ما يأخذ التاكيد من لابسى الألوان المتعادلة أو الكالحة • فلابس الأبيض الناصع يغدو الشخص المؤكد ، إذا كان كل فرد غيره يرتدى ثياباً ملونة • كذلك ، إذا كانت هناك حلية غير عادية حول الرقبة ، أو « تفصيلة » غير عادية للجوئلة ، أو ياقة زخرفية ، فإنها تطبع الثوب بطابع الفردية وتجعل لابسها يظهر وسط حشد •

اذن ، فالتاكيد عنصر هام من عناصر التصميم الجيد للملابس ، غير أنه يجب أن يتناول بعناية ودهاء ، بحيث ينتبه المتفرجون دائماً الى الشخص الصحيح دون أن يشعر اطلاقاً بأى نوع من الاكراه •

ملابس العصور التاريخية Period Costumes

الملابس من خير الوسائل الموجودة تحت تصرف المنصة للدلالة على عصر المسرحية • فبينما لا يتعرف المشاهدون على تاريخ الثوب المعروض ، بالضبط ، أو على الحالة الاجتماعية أو الاقتصادية ، التى تتضمنها الأثواب الفردية ، فإنهم يدركون ، بطريقة عامة ، ذلك العصر الممثل - كالعصر الاغريقى أو الاليزابيثى أو عصر الامبراطورية أو الفيكتورى - وعلى الفور يعد لون تفكيرهم ليلاثم الخصائص الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية لذلك العصر •

تصميم الملابس دائم التغير ، ولطالما تغيرت الأزياء طوال عصور التاريخ • وعادة ما تعكس هذه التغيرات ، ما يحدث من تغيرات فى العادات الاجتماعية والأخلاق والدين والاتجاهات الخلقية ، أو فى الحقائق الاقتصادية والسياسية • فمثلاً ، تساعد النول نحو الجنس ، على تحديد أى الإجزاء

التشريحة تتعري أو تتميز • ودائما ما تعطى الحروب طابعا حربيا قويا يتجلى فى الملابس ، حتى فى ملابس النساء • وينعكس الاقتصاد السريع الانتشار ، بسرعة فى نوع الأقمشة المستعملة للملابس وفى حليياتها وزخارفها • وتجد المشاعر الدينية القوية تعبيراً فى مثل هذه الأشياء ، كالصلبان ، والصلبان المرسوم عليها السيد المسيح مصلوبا ، والنماذج المصغرة لمناظر الكنائس التى كانت نساء العصور الوسطى يرتدينها على رؤوسهن •

وفى العصور الحديثة ، مع التحسن الواسع فى وسائل المواصلات ، تبدو الأزياء تتغير بسرعة أكثر مما حدث فى أى عصر مضى • فهذا الطول المعين لثوب ما ، قد ينتشر سنة ويختفى فى السنة التالية • وقد تكون سترات الرجال ذوات ياقات أضيق فى سنة ما ، وياقات أوسع فى سنتين أخرى تالية • ومع ذلك ، فهناك مظاهر معينة سائدة فى الملابس ، تتغير ببطء أكثر من غيرها - كالإكتاف المحشوة بالوسائد فى حلل السيدات ومعاطفهن فى الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين • والجونلات القصيرة فى العشرينات من نفس ذلك القرن ، والقماش المرن لحلل الرجال فى الثلاثينات والأربعينات والخمسينات • هذه المظاهر البطيئة التغير هى التى قد تبقى ثابتة نسبيا لعشرين أو ثلاثين سنة ، وبذا تحدد زى عصر ما • وهذه هى المظاهر التى يهتم بها المسرح فى محاولة تمثيل العصر •

الحصول على الملابس Aquiring Costumes

والمشكلة فى المسرحيات التاريخية ، هى هل تصنع الملابس أو تستأجر • وهذه المشكلة بالغة الأهمية أكثر مما فى المسرحيات الحديثة • غير أن الرد على هذا السؤال بسيط : هناك ميزات ومساوئ لكل الطريقتين •

ففى حالة الاستئجار ، إذا كان هذا من بيوت حسنة الشهرة ، فالحتمل أن تكون الملابس أكثر أناقة وأحسن صنعا مما لو قام بصنعها المتطوعون المحليون • كما يحتمل أيضا أن تكون أكثر دقة من الناحية التاريخية • ولكنها باهظة التكاليف ، وكثيرا ما تكون غير ملائمة من ناحيتى المقاس والحالة • فتصل أحيانا ينقصها بعض الملحقات ، وعادة ما تصل متأخرة جدا فلا يكون هناك وقت كاف لعمل جميع التصحيحات والتعديلات •

وإذا استطاعت فرقة تمثيلية صنع تلك الملابس فهو أفضل من استئجارها .
ومع ذلك ، فقرار صنع الملابس يجب أن يدرس فى حالات خاصة . يجب أن
يكون هناك مصمم ملابس كفاء وملم بأصول التصميم ، يستطيع تصميم
الملابس والاشراف على صنعها . يجب أن يكون هناك عدد كاف من المتطوعين
المتمرنين والراغبين فى تنفيذ أى عدد من الثياب يطلب . ويجب أن يكون
هناك وقت كاف ومكان واسع للقيام بذلك العمل .

فاذا تحققت هذه الشروط السابق ذكرها ، فهناك عدة ميزات لصنع
الملابس بدلا من استئجارها . فيمكن تصميم الثياب لتلائم غرضا دراميا
معينا ، ولتناسب أجسام ممثلين وممثلات معينين . ويمكن اختيار الألوان
لتعطى الانطباعات العاطفية الصحيحة لمنظر معين أو لشخصية معينة مع
بقاء اندماجها مع الملابس والمناظر الأخرى . كما تساعد هذه العملية الفرقة
على تكوين مجموعة من الثياب تفيد فى تمثيل مسرحيات تاريخية أخرى مع
القيام ببعض التغييرات والتعديلات ، بتكاليف قليلة نسبيا .

وبما أن ملابس التمثيل تصنع ، لتقوم أولا بالأثر الذى تصدثه فى
المشاهدين ، فلا حاجة لأن تكون صنعتها عالية الجودة كما هى الحال فى
المستويات العادية . فليس تشطيب الوصلات وخياطتها وربطها بعناية أمرا
ذا بال . كذلك العناية الفائقة ببعض أمور الخياطة ليست هامة وإنما الذى
يهم هو الطابع الكلى . وهذه ، بطبيعة الحال ، تقلل من الوقت والجهد والعمل
اللازمين لصنع الملابس .

التغييرات Alterations

لتوفير مزيد من الوقت والجهد ، يجب دائما دراسة احتياجات الملابس
المسرحية للعصور التاريخية لمعرفة كم ثوبا يمكن الحصول عليها بعمل
تغييرات فى الأثواب المعاصرة أو أحداث تغييرات فى الأثواب التاريخية
الموجودة فمثلا ، فى حلل الرجال ، نرى أن ما حدث فيها من تغير قليل نسبيا
خلال الثمانين سنة الماضية . ومن الممكن جدا تغيير حلة كى تمر بدرجة
معقولة على أنها حلة من سنة ١٨٩٠ أو ١٩٠٠ . كل ما يلزم هو تضيق أرجل
البنطلون وخاصة السترة وإضافة زر أو اثنين للحصول على منظر الأزرار
العالية والحلة « الضيقة » لذلك العصر .

أما قساتين النساء المعاصرة فلا تخضع ، بالطبع ، بنفس السهولة للتغيرات اللازمة لمنظر قساتين عام ١٨٩٠ أو لمعظم العصور الأخرى . ومع ذلك ، فمن الميسور تصميم فستان أساسى للشخصيات الصغيرة ، يخضع للتغيير اللازم ليلائم أى عصر من عصر النهضة الى سنة ١٩٠٠ . يجب صنع الفستان من قماش ثقيل نسبيا ومرن نسبيا حتى ينسدل جيدا فوق جسم المثلة ، كما يلزم أن يكون من لون مناسب كالبنى أو الرمادى . وبما أن أغلب القساتين إبان هذه الفترة الطويلة كانت محكمة فوق الأجساد ، فيلزم « تضيق » الأكمام الطويلة ، والجونلات الطويلة الكاملة فى القساتين الأساسية . وبذا يصبح تغيير هذا الفستان الأساسى ليلائم أى عصر بعينه مسألة بسيطة . فيمكن خفض خط الرقبة لعصر ما . ويمكن أن تضاف اليه ياقة ليلائم عصرا آخر . كذلك بالوسع وضع أساور للأكمام أو ازالتهما حسبما يتطلب العصر . ويمكن ارتداء الكوفيات أو الشيلان على الاكتاف . ويمكن وضع ازهار للجونلة . كما يمكن وضع وسائد داخل الجونلة لتضفى منظر الأجسام فى سنة ١٨٨٠ .

شروط التصميم Design Considerations

مهما تكن التغييرات بارعة التصميم ، فلا يمكن أن تغيد الا الى درجة محدودة فى اعداد الملابس اللازمة لمسرحية تاريخية . يجب أن تصمم أغلب ملابس العصور التاريخية ، وتصنع قريبة من الشكل المضبوط . ومع ذلك ، تجب مراعاة عدة عوامل هامة . بعضها - الملاءمة وصلاحيه الارتداء والتأكيد - سبق أن ذكرناه . وهناك عوامل أخرى غير هذه تنطبق بنوع خاص على ملابس العصور التاريخية .

عند تصميم الملابس التاريخية ، لا يهتم المصمم بصنع صورة حرفية طبق الأصل من ملابس العصر ، ولكنه يحاول مجرد اعطاء الطابع الصحيح لذلك العصر . وهنا أيضا لا يحاول المسرح خلق الحقيقة نفسها ، وإنما الإيهام بالحقيقة . والواقع أن صنع فستان سيدة لعصر معين ، يكون مطابقا لما كان فى ذلك العصر ، مطابقة دقيقة ، لا يجدى نفعا كفستان مسرحى ، بينما الفستان الذى ينقصه الكثير من معالم ذلك العصر ، ولكنه ينجح فى الظهور بروح ذلك العصر ، يمكنه احياءه فى الحال . فمثلا ، كانت قساتين أواخر العصر الفيكتورى كثيرة الحلى والزخارف لدرجة تطفى على مرتدياتها .

وعلى ذلك ينبغي أن يحتفظ مصمم المناظر بأقل ما يمكن من الزخارف مع تأكيد خصائص ذلك العصر ومظهره .

المنظر العام Silhouette

عندما يحاول مصمم الملابس التعرف على الزى الأساسى لأى عصر ، فأول شيء يجب أن يبحث عنه ، هو المنظر العام الخاص بذلك الزى . فالمنظر العام هو روح الزى ، إذ يحدد العصر بوضوح مثلما توضح الأرجل مائدة من طراز دنكان فايف ، أو ظهر أريكة من أوائل العصر الفيكتورى . كما أنه المظهر الذى يبيصره المشاهدون أكثر من غيره . وبما أن المسافة التى تفصل بين الممثلين وبين المتفرجين كبيرة ، فإن بعض التفاصيل ، كتدوير القماش أو الحافة الزخرفية على ذيل جونلة ، لن ينتقل إلى أبعد من بضعة الصفوف الأولى فى قاعة المتفرجين . بيد أن المنظر العام للثوب يكون واضحا لكل فرد فى قاعة المشاهدين .

ولاكتشاف المنظر العام الذى يميز عصرا بعينه يجب على مصمم الملابس ، بالطبع ، القيام ببعض الأبحاث . وخير أسلوب يتبعه هو البحث فى كتاب أو أكثر ، من كتب الملابس الموجودة فى معظم المكتبات . سيجد صورا فى هذه الكتب للملابس النموذجية لكل من الرجال والنساء ، من الناحية العملية ، فى كل عصر ، من العصر المصرى إلى العصر الحالى . وبمجرد أن يعثر على العصر المطلوب ، يستطيع اكتشاف المنظر العام المميز لذلك العصر ، بواسطة حذف التفاصيل والزخارف . ويتأخذه ذلك المنظر العام أساسا له ، يمكنه بعدئذ أن يصمم ملابسها تبعا للاستعمال أو الذوق أو الشيوع أو المركز الاجتماعى لمختلف شخصيات المسرحية .

الأقمشة Material

ينبغي لمصمم الملابس ، عندما يريد إبراز المنظر العام المميز لعصر معين ، أن يستعمل الأقمشة التى تلائم أو تشابه الأقمشة التى كانت مستعملة فى ذلك العصر ، قدر الامكان ، من حيث المنظر والتغطية . فإذا لم تكن الأقمشة الحديثة مشابهة تقريبا لنفس وزن الأقمشة الأصلية وصلابتها ، فلن تتسدل على لباسها بنفس الطريقة ، وبذا يصير المنظر العام الحادث غير

صحيح . ولحسن الحظ مع كل هذه الثروة الهائلة من الأقمشة ، من كل من الألياف الطبيعية والألياف التى من صنع الانسان ، الموجودة حاليا فى متاجر الأقمشة ، فليس من المشاكل العويصة العثور على القماش الحديث المطابق فى جميع الصفات الأساسية ، لأى قماش تقريبا ، استعمل فى العصور الماضية .

غير أن للأقمشة تأثيرا أعظم من تأثير المنظر العام للثوب . كما أنها تؤثر بنوع نسيجها فى انعكاس الضوء ، وتؤثر بطريقة غير مباشرة على عواطف المشاهدين . فمثلا ، يبدو التويد معتما جدا فوق المنصة . فمهما يكن لون التويد فإن نسيجه الخشن يميل الى امتصاص الضوء بدلا من أن يعكسه، وبذا يبدو عديم الحياة . أما الساتان فله مظهر الغزارة والتموج فوق المنصة، وينسدل فى ثنيات و « كسرات » صغيرة ، وينتج نسيجه الناعم البراق محصولا ضخما من الظلال الهادئة والأضوء المتألقة . وهكذا ، للساتان تأثير عاطفى يختلف عما للتويد تمام الاختلاف .

والأقمشة خصائص طبيعية فردية بسبب الاختلاف فى صفة نسيجها وفى وزنها وصلابتها وشكلها النهائى . وبذا تؤثر هذه الخصائص فى صلاحيتها للاستعمال فى مختلف أنواع وانماط الثياب . و « المقصب A brocade » الذى ينسدل فى ثنيات طوال فضفاضة ، مثالى فى صنع فساتين الحفلات والرقص ذوات « الذيل الجرار trains » . بينما يصلح الشيفون chiffon الذى يسبح مع أقل نسمة ، لصنع فساتين الفيرا Elvira الاثيرية فى مسرحية « روح بلايث Blithe Spirit » . كذلك يصلح القطيفة velvet الذى ينسدل فى ثنيات لطيفة رقيقة ، يصلح جدا لصنع ثوب ريجينا فى مسرحية « الثعالب الصغيرة » ، أو لثوب هيدا فى مسرحية « هيدا جابلر » .

اللون

يخلق اللون أمام مصمم الملابس مشاكل لا يخلقها أمام مصمم المناظر الذى يمكنه اختيار ألوانه ويتأكد من توازنها ، ثم ينسى كل شيء عنها حيث أنها غدت ثابتة وتبقى ثابتة طالما يرى المشاهدون ذلك المنظر موضوع الألوان . أما الأمور فليست بهذه البساطة أمام مصمم الملابس ، فإن ألوانه دائمة

التحرك حول المنصة ، لذا يجب أن يتأكد من بقائها ثابتة فى أى موضع تظهر فيه وفى أية لحظة أبان سير المسرحية • ليس هذا فحسب ، بل ويجب أن تتزن مع ألوان المنظر •

هذا مطلب مستحيل فى حد ذاته ، ولكنه ليس المطلب الوحيد الذى يتعرض له مصمم الملابس • فالنقطة ، عادة ، أن ترفع ألوانه من شأن الشخص الذى يرتدى الملابس التى يصنعها • فكثيرا ما ينتظر من الثياب أن توضح شخصيته أو شخصيتها • يجب أن تلائم دائما المناسبة التى تظهر فيها كما تلائم الموقف الدرامى • وقد يطلب منها أن تعطى تأكيدا لهذه الشخصية أو تلك • وكثيرا ما ينتظر منها أن تنقل الى المشاهدين التأثيرات العاطفية لمنظر ما أو موقف ما •

ينبغى أن يكون مصمم الملابس بارعا فى استخدام الألوان لكى يفى بكل هذه المتطلبات • يجب أن يتعلم أى الألوان يستعمل فى شتى الأغراض : أى الألوان مثير وأيهما مهدئ ، وأيهما يدخل البهجة على النفوس ، وأيهما مقبض • كما يتعلم كيف يخلط الألوان ، وكيف يستعمل الألوان الأولية مع مكملاتها ، وكيف يستعمل الألوان الزاهية مع الألوان المتعادلة ، وكيف يحصل على التناقض دون إحداث عدم انسجام • وزيادة على ذلك ، يجب أن يتعلم تقدير الأثر الذى يحدثه الضوء فى ملابسه - أى الألوان يرفع من قيمة الملابس ، وأيهما يفسدها • وأخيرا يجب أن يتعلم كيف يستخدم الألوان فى إخفاء عيوب ممثليه وممثلاته ، أو على الأقل كيف يخفف من حدتها •

بينما من المستحيل الامام ، فى بضع فقرات ، بكل امكانيات الألوان ، ومواضع افسادها ، فإن هناك قواعد عامة معينة ، لكيفية استعمال الألوان يمكن أن تكون ذات فائدة •

لا تستعمل التناقضات الحادة للألوان الا نادرا • فالعين تتعب بسرعة من التناقضات الحادة • يجب الاحتفاظ بهذه التناقضات لأغراض درامية معينة •

ليكن أغلب استعمالك للألوان الزاهية من أجل التمييز - فى قبعة أو

حزام أو كوفية • يميل المشاهدون الى أن يملوا الألوان الزاهية ، لا سيما اذا لبسها شخص يبقى على المنصة لمدة طويلة •

لا تستعمل الألوان الأولية ومكملاتها الا نادرا فهذه المجموعات (كالأزرق والبرتقالى ، والأحمر والأخضر ، والأصفر والارجوانى) مثيرة جدا ، ويجب استعمالها بحذر •

لا تستعمل الألوان الزاهية لضخام الأجسام ، اذ تلفت الانظار الى الضخامة • فكلما أمكن ، استعمل الألوان الباهتة أو المتعادلة ، لكى يميل الشخص الى الاندماج بالخلفية •

لا تستعمل الألوان المتعادلة كالرمادى أو البنى بجانب الوجه الا اذا كانت بشرة المثلة ناصعة البياض أو كان شعرها بلون غير عادى كالkestنائى المشوب بجمرة ، والا جعلت الألوان المتعادلة وجهها يبدو شاحبا أو باهتا •

لا تستعمل اللون الأبيض أو الألوان الزاهية فى الجزء الأسفل من ثوب ندى ألوان داكنة من أعلى • فالألوان الزاهية ينقصها الوزن اللازم لدعم وزن الألوان القاتمة الثقيلة •

استعمل لونا واحدا للثوب ، كلما كان هذا ممكنا • فاذا لم يمكن ذلك، فحاول استعمال درجات مختلفة من نفس اللون •

عند خلط الألوان الزاهية والألوان المتعادلة ، يمكن أن تكون كمية ضئيلة من اللون الزاهى بقدر معين مع كمية كبيرة من اللون المتعادل • حاول استعمال النسب الصحيحة •

لا تستعمل اقمشة بها رسوم صغيرة ذات عدة ألوان مختلفة • فبقع الألوان الصغيرة لا تبدو متميزة ، بل تندمج معا وتبدو كلون واحد •

ضع فى ذهنك امكان اظهار منظر معتم باستعمال الألوان المثيرة أو مجموعات الألوان المثيرة •

كن على علم بإمكان الاسهام فى بناء منظر قمى ، باضافة الألوان •

لا تسمح لالوان الثوب بالكلام بصوت اعلى من كلمات المؤلف . تذكر
أن الملابس ليست سوى جزء واحد من الاخراج . يجب استعمال الالوان الملابس
لرفع قيم الاخراج وتاكيدها ، ولكنها لا تستطيع أن تنقل جميع الأثر العاطفى
للمسرحية .

الزخارف والزينات Decoration and ornament

كقاعدة عامة ، لا تستعمل الزخارف والزينات للثياب ، الا نادرا ،
فكما سبق أن أوضحنا ، المنظر العام هو المظهر الموضح الهام ، لبيان عصر
تاريخى ، وتميل كثرة الزخارف والزينات الى ابعاد الذهن عن المنظر العام .
وزيادة على ذلك ، فان كثرة الزينات ، وخصوصا اذا كانت عديمة المعنى ،
تجعل الثوب يبدو رخيصا مبتذلا .

عند استعمال الزينات ، يجب أن تؤدي غرضا عمليا معيننا ، قدر
المستطاع . فمثلا ، (الدانتلا) التى شاع استعمال نساء العصور الوسطى
لها ، لاقفال فساتينهن حول صدورهن ، نوع من الزينة أشسبه باستعمال
الضفادع الزخرفية لتثبيت أزرار الحلل العسكرية . ففى كلتا الحالين ، تؤدي
الزينة وظيفة نافعة ، كما تضيف الى المتعة البصرية للثوب . هذا هو الغرض
المثالى الذى يجب أن تهدف اليه كافة زينات الملابس .

اعتبارات أخرى :

علاوة على موضوعات التصميم ذاتها ، يلتقى مصمم ملابس العصور
التاريخية باعتبارات عملية معينة أخرى .

الصباغة Dyeing

فى أى اخراج لمسرحية عصر تاريخى ، يتضمن عددا كبيرا من هيئة
التمثيل ، يحتمل قيام سؤال واحد : هل من الحكمة صباغة القماش ليستعمل
فى شتى الثياب ، للحصول على الالوان المطلوبة أو قيم الالوان المطلوبة
لشتى الاثواب ؟ يجب أن يكون الرد فى معظم هذه الأحوال « لا » .

الصباغة عملية فنية معقدة . لا يمكن تعلم كنه هذه العملية بين عشية

وضحاها ، فهناك عدة طرق مختلفة للصباغة • ينفع بعضها تماما فى بعض الأقمشة بينما يفسد أقمشة أخرى • وعلاوة على هذا ، تتطلب الصباغة حجرة واسعة مجهزة جيدا ، بها أحواض واسعة ومواقد لغلّي الأقمشة ، ورفوف ملائمة لتجفيفها • وأخيرا ، تحتاج الصباغة ، على الأقل ، الى شخص فنى مدرب ، راغب فى تكريس جل وقته للقيام بهذه العملية ، وبذل أقصى جهده لتنفيذها •

إذا كانت جميع الظروف مواتية ، فبالطبع ، لا شئ يمنع من قيام الفرقة بمغامرة صباغة أقمشتها بنفسها • فان فعلت ، فالأفضل أن تبدأ هذه العملية بأسرع ما يمكن ، بعد اعتماد خطة الإخراج ورسوم الملابس • والا ، ظلت الخياطة تحاول جاهدة الانتهاء من آخر الثياب الى ما بعد ظهر اليوم الأول لأول عرض •

Footwear النعال

تكاد النعال تكون دائما مشكلة ملابس العصور التاريخية • فالأحذية ، على خلاف الثياب ، يجب أن توافق بالضبط أقدام الممثلين والا كان من المحتمل جدا أن يشعروا بالمضايقة وعدم الراحة • ولا تستطيع بيوت تاجير الملابس المسرحية أن تحتفظ لديها بأعداد ضخمة من الأحذية ، من مختلف الأزياء والمقاسات المطلوبة لجميع عصور التاريخ ، على أن توافق كل الأقدام • وهنا أيضا ، من الأفضل أن تحاول الفرقة حل مشكلتها بنفسها •

وعادة ، لا توجد صعوبة كبيرة فى أحذية النساء ، فهى أقل بكثير من صعوبات أحذية الرجال • فيما أن جونلات السيدات منذ العصور الوسطى حتى سنة ١٩٠٠ كانت عادة طويلة جدا بما يكفى لتغطية الأقدام ، فلن يرى المتفرجون سوى لمحة خاطفة من قدمى ممثلة ترتدى ملابس تلك المدة الطويلة • فحف الباليه ballet slipper النموذجى يمكن أن يؤدى الغرض فى كثير من المناسبات • وحيث يتطلب الأمر الكعوب العالية لظهور منظر العظمة ويمكن عادة تعديل الأحذية المصاصرة بوضع « الأباذيم buckles أو « الفيونكات bows ، أو الأربطة spats للإحياء بروح العصر التاريخى • أما المسرحيات الاغريقية أو الرومانية فتتناسبها الصنادل البسيطة ، عادة •

وبينما كانت معظم أقدام النساء مغطاة بالملابس فى أغلب العصور التاريخية ، فإن أرجل الرجال وأقدامهم كانت عادة مكشوفة ظاهرة . وتتطلب هذه الحقيقة أن يكون لأحذية الرجال ، على الأقل ، منظر أعظم مطابقة لزي العصور التاريخية من أحذية النساء . وهذا يخلق مشكلة أو مشاكل . فالصنادل تؤدي الغرض للعصور الاغريقية والرومانية ، لكل من الرجال والنساء . وقد استمر نوع من الصنادل لمدة طويلة فى العصور الوسطى . بينما الأحذية « المحزقة » والدروع أو الأحذية « المحزقة » ، والمعاطف ، إذا كانت هى الزى المطلوب ، فيمكن محاكاة تلك الأحذية ، بدرجة معقولة ، بوضع قطع من اللباد على النعل الداخلى للحذاء ، واستعمال الأريطة بالطريقة السائدة فى العصر التاريخى المطلوب . ومنذ عصر النهضة وما بعده ، شاع استعمال الجلود وتحسن فن الاسكافى وصنعتة . وإذا تطلب العصر التاريخى أحذية طويلة ، فيمكن عادة صنعها من اللباد أو من القماش السميك ووصلها بالنعل الداخلى . أما الأحذية القصيرة والأخفاف **slippers** (البانتوفلى) فيمكن تعديلها بإضافة الألبازيم أو الفيونكات أو غير ذلك من الحليات الى الأحذية والأخفاف المعاصرة . وعلى أية حال ، عند التفكير فى أحذية عصر تاريخى ، يحسن الرجوع الى كتاب أزياء ذى صور واضحة ، ولا سيما ما كانت رسومه مفصلة .

الأشخاص ذوو الوسائد Padded figures

كثيرا ما يتطلب الأمر ، فى مسرحيات العصور التاريخية ، وأحيانا فى المسرحيات الحديثة ، وضع وسائد لشخص لزيادة حجم وسطه أو وسطها . وقلما تكفى العادة القديمة بأن توضع وسادة محشوة تحت البنطلون أو تحت الفستان . فانها تبدو واضحة تماما وغير مقنعة .

والأفضل عادة ، عمل « كورسيه corselet » يبطن بالقطن أو نحوه للحصول على البدانة أو مظهر « الحبل » . فيصنع الهيكل الخارجى من الموسلين ويقص بدقة بحيث يلائم الشخص من رقبته الى الأرداف ، ثم يضاف حشو من القطن الى ذلك الهيكل ويخاط فيه بغرزات سراجة طويلة حتى لا يقع من الموسلين . ثم يغطى الحشو بقماش خفيف كالشاش لوقيته من التآكل بالاحتكاك . بعد ذلك يمكن تثبيت الكورسيه بالظهر بالأزرار أو بالمشابك بالسوستة .

وللمحافظة على مظهر البدانة ، من الحكمة ، بالطبع ، حشو أكمام جاكيتات الرجال وقسائين السيدات ، حتى يبدو الشخص بدينا فى كل جسمه وليس عند البطن أو الجذع فقط . كما أنه يجب أن يمشى بطريقة مخالفة ويجلس بصورة مخالفة .

الدروع Armor

الدروع ضرورية فى كثير من المسرحيات الاليزابيتية ، ومسرحيات العصور الوسطى مثل مسرحية « القديسة جوان » لشو . كما أنه يحتاج اليها فى مسرحيات معينة من مسرحيات العصور التاريخية الاغريقية والرومانية حيث تتضمن بعض الجنود ، مثل مسرحيتى « أندروكليس والأسد » أو « النمو على الأبواب » . وغالبا ما تكون الدروع لمصمم الأزياء وهيئة خياطة الملابس . وبينما عدد قليل من خيرة بيوت تأجير الملابس المسرحية لديه دروع وأسلحة من الدرجة الأولى ، فانها باهظة التكاليف ، والدروع والأسلحة الموجودة لدى بيوت تأجير الملابس المسرحية الأقل من تلك ، لا تساوى قيمة استئجارها مهما تكن . فاذا لم تستطع الفرقة استئجار الدروع الجيدة ، فخير لها أن تخفض لضرورة صنع ما يلزمها بنفسها .

هناك نوعان رئيسيان من الدروع : الدروع المصفحة ، والزرذ . كانت الدروع المصفحة أكثر شيوعا وأعظم فعالية فى الوقاية ، على الأقل ، حتى القرن الخامس عشر . أما الزرذ chain mail فكان يعطى لابسـه حرية حركة أكثر ، وبالتدريج نال الأفضلية أبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وقد استعمل الفرسان والمشاة ، فى كثير من الأحوال ، مجموعات من الدروع المصفحة والزرذ المصفحة للارجل والجذوع والزرذ للأذرع .

أما للاغراض المسرحية ، فالزرذ أسهل كثيرا من الدروع المصفحة وأعظم تأثيرا . لذا عند كسر الدقة التاريخية بدرجة كبيرة خطيرة ، فالأفضل استعمال الزرذ ، مع قطعة واحدة من الدروع المصفحة ، ان أمكن ، لتغطى الجذع وبعض قطع لتغطى الذقن والفخذين .

الدروع المصفحة Plate armor

أفضل طريقة لصنع الدروع المصفحة ، هي بعجينة الورق المدهسوك
(انظر باب الأدوات والأمتعة لتفاصيل هذه العملية) • وبعد ذلك يمكن تثبيت
الدروع بالجسم بسيور من الجلد أو القماش المصنوع ليعطى مظهر الجلد •
ويجب طلاء الدروع بخليط من مسحوق الجرافيت (ويوجد لدى جميع متاجر
البويات) والغراء السائل ليوهم بمظهر الفولاذ الرمادى المعتم • ويمكن
اعطاؤها لمعانا ، بالفضة ، لتضفى عليها مظهر كثرة الاستعمال • ولكن يجب
الابتعاد عن الدروع كالمعدن المطلى جيدا بالكروم ، المستعمل فى صنع السيارات
الحديثة •

الزرد Chain mail

يمكن محاكاة الزرد باستعمال أثقل قماش محبب موجود (ويباع عادة
لدى متاجر أقمشة الستائر والأصواف) ، وصباغته الى اللون الرمادى
المتوسط القاتم • ويجب أن يكون القماش مصنوعا من الألياف الطبيعية وليس
من الألياف الصناعية • لكى يقبل الصبغة على الفور • وبعد صباغة القماش ،
يمكن وضع أضواء لحيوبه البارزة ، بطلاء الفضة ، كى يوهم بحلقات الزرد
الكثيرة الاستعمال • ويجب تغطية أية خطوط ظاهرة واخفاؤها اذ كان الزرد
يصنع قطعة واحدة •

ومهما يكن نوع الدروع المستعملة ، يجب على مصمم الملابس أن يدرس
الموضوع بعناية فى أى متحف أو دائرة معارف أو كتاب جيد لقصاوير الملابس
ليبدى كيف تؤدى كل قطعة الغرض الخاص المطلوب منها للموقاية ، وكيفية
وصل كل قطعة من الدروع بالمفاصل لتزود لابسها بحرية الحركة قدر
المستطاع •

الخوذات Helmets

تشكل الخوذات التى تلبس مع الدروع ، قليلا من التفكير والخيال
لمصمم الملابس ، أكثر مما تتطلبه الدروع نفسها • كانت هناك عدة أنواع
مختلفة من أشكال وطرازات الخوذات إبان القرون العديدة التى استعملت

فيها الدروع • كان الغرض من الخوذة أن تدرا عن لابسها أو تعمل على انحراف ضربة من سيف أو هراوة أو فأس أو رمح ، وكان لكل لابس خوذة طرازه الخاص وفكرته الخاصة عن شكل الخوذة الذي يفيد أكثر من غيره . فكان البعض يصنع خوذاته مستديرة ، والبعض مسطحة ، وبعض آخر ذات قمة مرتفعة • ونتيجة لذلك فإن لدى مصمم الملابس مدى واسع لاختيار أشكال الخوذات •

وكما هي الحال في الدروع المصفحة ، أفضل طريقة لصنع الخوذات ، هي بعبينة الورق المدهوك • وبالطبع يجب ترك الغراء والورق يجفان تماما قبل أن توضع لها قطعة الرؤية أو القبرة أو أية حلية أخرى • ويمكن صنع قطعة الرؤية من ورق البلاستيك المدعم بعبينة الورق حسب الطلب ، وكذلك بالسلك للاحتفاظ بشكلها • وبعد ذلك يمكن طلاء الخوذة بالجيرافيت لاعطائها مظهر الفولاذ الصديء المعتم • وإذا كانت الخوذة رومانية ، فيمكن طلاؤها بالبرنز وعلى أية حال ، يجب طلاء الخوذة من الداخل ، بطبقة سميكة من الجمركة ، لوقايتها من العرق •

ارتداء ملابس العصور التاريخية

يضيع الكثير من تأثير ملابس العصور التاريخية إذا لم يعرف الممثلون كيف يلبسونها • سيكون الأثر باعثا على الضحك بدلا من أن يكون دراميا • لذا يجب على الممثلين أن يدركوا ماذا تفعله الملابس لهم وأهمية ارتدائهم لها بالطريقة الصحيحة • ليس المقصود من الثوب مجرد تغطية جسم الشخصية ، بل يندمج ويشترك في تمثيل الشخصية • ولكي يكون الثوب كامل التأثير ، يجب على الممثل أن يعرف كيف يستعمله لاستيعاب فكرته عن دوره •

ارتداء ملابس أي عصر تاريخي ، نوع من الفن وبعض الناس لديه هذا الفن بفريزته تقريبا • فيمكن أولئك البعض ارتداء أي ثوب وجعله واضحا بارزا • بينما غيرهم لم يسعده الحظ مثلهم • يقال أن هؤلاء ينقصهم ذوق الملابس • ومع ذلك ، فأي فرد ، تقريبا ، ممن يستطيعون تمالك أنفسهم فوق المنصة ، يمكنه أن يتعلم كيف يلبس الثوب •

ربما كان خير من يقوم بهذا التعليم ، هو مصممة الملابس • فهي تعرف

ما تريد أن تظهر به ملابسها ، ويجب أن تعرف كيف يتحرك الممثل أو المثلة في تلك الملابس لتبدو بالطريقة التي تقصدها .

تعلم المشي في الثوب مسألة تمرين . ويجب أن يحصل الممثلون على ملابسهم (أو ملابس بديلة مقبولة) قبل العرض الأول بوقت كاف ، ليعتادوا التحرك الصحيح والتمثيل الضروري بها . وبهذه الطريقة يفقدون تدريجيا تفكيرهم في ملابسهم ، ويتعلمون كيف يدمجون الملابس في الدور الذي يقومون بتمثيله .

ولنأخذ ، مثلا ، الجونلة الطويلة الكاملة أو فستان الرقص ذا الذيل الجرار . فمن الجلي أن المثلة لا يمكنها السير في هذه الأثواب بالطريقة التي اعتادت أن تسير بها في ملابسها العادية ، والا كان منظرها مضحكا يجب أن تعدل مشيتها لتلائم ذلك الثوب . فأولا ، يجب أن تحتفظ بجسمها منتصبا شديدا ، ورأسها وكتفها مرفوعة الى أعلى ، حتى تنسدل الجونلة انسدادا صحيحا . ثم يجب أن تتعلم السير بخطوات قصار منتظمة متحركة الى أعلى والى أسفل . وأخيرا يجب أن تقاوم اغراء رفع الجونلة خشية أن تدوس عليها ، الا اذا كانت تصعد سلما أو تهبط فوقه ، أو عندما تجلس على كرسى . وهكذا يملأ عليها الثوب كيفية مشيتها وتحركها . فعندما ترتدى ملابس سيدة راقية ، يجب أن تسير كسيدة راقية .

من المحتمل وجود أمثال هذه القيود في ملابس كثير من العصور التاريخية . فالمعادات والأخلاق تملأ بالملابس ، وتمرى الملابس بدورها وتعدل السلوك . فاذا أمكن تعليم الممثلين هذه العلاقات ، فربما لم يجدوا غير القليل من الصعوبات في التعود على تلك الملابس وتعلم السير فيها من أجل العمل الدرامي .

اذن فمن الممكن أن تكون الملابس مساعدا عظيما للممثل والمخرج ، وللإخراج ككل . فيمكنها أن تساعد الممثل على تمثيل شخصية دوره ونقل المعلومات الضرورية الى المشاهدين . ويوسعها مساعدة الممثل في الحصول على التأكيد وتمثيل العلاقات بين الشخصيات وإبراز الآثار العاطفية التي بدونها ربما بقيت غير ملحوظة .

ومع ذلك ، فالملابس أحد عناصر الاخراج • فهي كالمناظر والمعدات
والماكياج والاضاءة ، تؤدي وظيفتها الضرورية لجعل الاخراج عظيما • ولكن
يجب أن تكون فى موضعها الصحيح من المنظور المسرحى • فهي فن مسهم ،
ويجب ألا يسمح لاسهامها بأن يطفى على عناصر الاخراج الأخرى • وخصوصا
لا يسمح لها بالكلام عاليا فتطمس أو تشوه أو تنفى ما يريد أن يقوله المؤلف •

الباب الحادى والعشرون

الماكياج

عندما يظهر ممثل فوق المنصة ، فان منظره يدل ، الى حد بعيد ، على الطريقة التى يعتبره بها المتفرجون . فاذا بدا الممثل وحشيا وميالا الى العراك ، فربما اعتبره المشاهدون شخصا متوحشا ميالا الى العراك . واذا بدا منظره وديعا مرحا ، فربما اعتبره الجمهور شخصا وديعا مرحا . ولكنه اذا بدا متوحشا ومشاكسا بينما هو فى الحقيقة شخص وديع مرح ، ارتبك المتفرجون ووقع الممثل فى مأزق فقبل أن يقوم بأى شئ مما أعد نفسه لفعله ، عليه أولا أن يزيل الأثر السئ من نفوس المتفرجين والطابع الخطأ الذى أوجده عندهم . ومن المحتمل أن يكون هذا عملا طويلا وشاقا – عملا يجب تلافيه بأى ثمن .

عادة ما يكون الماكياج مسئولية الممثل نفسه . انه الخطوة الأخيرة فى محاولته اظهار الشخصية التى يمثلها بمظهر الحياة الصحيحة . انه نهاية التعبير الخارجى لجميع الأفكار والتقدير لما استنتجه من دراسته لدوره . يجب أن يكون منظر الشخصية التى يمثلها هاما عنده بنفس أهمية الطريقة التى تمشى أو تتكلم بها . يجب أن يتحمل الممثل مسئولية تصميم وعمل الماكياج لنفسه . وهذا يعنى أنه ينبغي أن يلم الممثل بالمبادئ الأساسية لعمل الماكياج وأنجع الطرق لموضعه .

Function of Makeup

وظيفة الماكياج

الماكياج ، كما يمارس فى المسرح المعاصر ، من أصل حديث جدا . لاشك فى أن الأغارقة استعملوا الأقنعة للتعريف بالشخصية المثلة وتكوين طبيعتها السائدة . وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضة . وفى «الكوميديا الفنية» ، كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص ، وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له . فاذا ما أبصر المشاهدون القناع والثوب ، عرفوا فى الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه . وأبان عصر الإصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، جاء الماكياج ليقوم بدور بسيط فى المسرح ، ولا سيما بين النساء ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهرت الكهرياء وجعلت بالامكان تسليط ضوء شديد على المنصة ، فصار الماكياج

أمرًا لازمًا ، بل ويكاد يكون أساسيا وضروريا أيضا • أما اليوم فيؤدى الماكياج عدة وظائف درامية هامة •

فأولا ، وربما كانت هذه أهم وظيفة للماكياج ، أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين ، فى الحال ، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها ، وصحتها ، وصفاتها الأساسية • فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية ، صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات • وإذا كان الشخص مغرورا مزهوا ومتغطرسا ، أمكن تصميم الماكياج ليعكس هذه الصفات • وبعبارة أخرى ، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت •

وثانيا ، يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الأثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة • كما أن الضوء الشديد الذى يجعل الممثل مرئيا لكل شخص فى قاعة المتفرجين يميل الى أن يغسل اللون من على وجه ويدى الممثل • فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ، ينطبق هذا على نوى البشرة الزاهية اللون • أما الممثلون السود أو ذوق البشرة السمراء فلا يحتاجون الا الى قليل من اللون الاضافى ، أو لا يحتاجون اليه إطلاقا •

وثالثا ، يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية ، كالعينين والفم ، التى يستعملها الممثل بحكم التعود ، لينقل مشاعره الى المتفرجين • فإذا ما أكد الماكياج هذه الملامح ، مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين فى أبعد المقاعد بصالة المشاهدين •

مبادئ الماكياج Principles of Makeup

لكى يضمن الممثل أن الماكياج سيؤدى الوظائف السابق ذكرها ، يجب عليه أن يعرف ويراعى مبادئ معينة تحكم استعماله :

لا تستعمل الماكياج « بصفة عامة » • يجب أن يكون لدى الممثل ، دائما ، غرض لكل شيء يفعله • فإذا قرر أن يستعمل بطانة ماكياج شاحبة اللون بدلا من بطانة ذات لون « بيمى » فلا بد أن يكون لديه سبب وجيه يبرر

به هذا الاختيار ، أما بسبب صحة الشخصية ، أو السن أو لون الأنوار المستعملة . وإذا قرر اطلالة أنفه بالمعجون putty ، أو أن يضع ثؤلولا wart كبيرا على خده ، فيجب أن يعلم تماما سبب ذلك ، والأثر الذى يأمل فى أحداثه على المتفرجين .

لا تقاتل وجهك اطلاقا . لا يستطيع الممثل تغيير وجهه بل كل ما يمكنه هو تعديله فحسب . يجب أن يتعلم أن يعمل بما عنده ، وأن يتعلم كيف يعمل ليحصل على الآثار التى يريدتها . فان كان ذا أنف كبير ، وجب عليه أن يعرف كيف يصغره عند اللزوم . وان كان نقهه متجها الى الداخل ، وجب عليه أن يعرف كيف يبرزه الى الأمام أما بلحية أو بالتظليل باللون الأبيض . وإذا كانت أذناده كبيرتان وبارزتان الى الخارج . وجب عليه أن يعرف كيف يجعلهما أقل ظهورا .

استعمل التشكيل modeling ، بدلا من الخطوط كلما كان هذا ممكنا . فالخطوط ، عادة ، واحدة من أقل الوسائل نجاحا فى بيان السن أو الهزال . فتظليل الوجه ووضع الأضواء له أنجع بكثير ، وأقوى أثرا . والقاعدة الأساسية لوضع الظلال والأضواء ، هى : أجزاء الوجه التى تريدها أن تبدو غائرة ، ظللها لتصير قائمة ، أما الأجزاء التى تريدها أن تبدو بارزة فضع لها الأضواء والظلال وحدها ليست كافية ، فى العادة ، ولكى تجعل الظلال فعالة ، ظلل المواضع المجاورة باللون الأبيض . تنطبق هذه القاعدة على كل من الخطوط والظلال .

عدل عن ماكياجك ليلائم الأنوار المستعملة على المنصة . وبينما الأضواء القوية تميل الى أن تغسل جميع الألوان عن الوجه ، فان الأنوار نوات الألوان المختلفة تحدث ، أحيانا ، أثارا مخالفة بصورة عجيبة . فالنور المحتسوى على نفس اللون المستعمل فى الماكياج ، يميل عادة الى تقوية الماكياج وتألقه . فمثلا ، الوسط البنى ، فى أحد الأضواء الموجهة التى تنير إحدى مناطق المنصة ، يعمل على اظهار الألوان الحمراء فى الماكياج . واللون الأصفر الكهربائى فى الضوء ، يعمل على اظهار الألوان الصفراء والبرتقالية فى الماكياج . والضوء غير المحتوى على أية ألوان من المستعملة فى الماكياج ، يعمل على جعل الماكياج قائما . فالوسط الأزرق ، مثلا ، يجعل اللون الأحمر فى الماكياج ، يبدو رماديا ، الا اذا كان الوسط أزرق زاهيا جدا ، وعندئذ

يكون تأثيره ضئيلاً جداً • وعندما يحتوى الوسط الأزرق على شيء من اللون الأحمر ، فقد يحول الوجه الى اللون الأرجوانى • ويسبب هذه التعقيدات ، يحسن عمل الماكياج فى نفس الأضواء المستعملة على المنصة قبل تقرير ألوان التطين وألوان التظليل •

ضع الماكياج على جميع الأجزاء المكشوفة من الجسم • لا تضع الماكياج على الوجه فقط تاركا اليدين والقدمين • فمن الخيب لظن المتفرجين أن يكتشفوا فجأة أن الشاب الذى لفحته الشمس فأكسبته سمرة ثقيلة جعلتهم يعجبون به ، قد منع ، بطريقة ما ، وصول الشمس الى رقبته وأذنيه ويديه •

تعود دائما ألا تستعمل الماكياج الا نادرا وبكميات بسيطة • لا تضعه كثيفا كما لو كنت تضع الزبد على شظيرة من الخبز • استعمله لتغطية البشرة ولا أكثر من ذلك • لا يبدو الماكياج الثقيل غير طبيعى فحسب ، بل ومتعبا ايضا ، وخصوصا اذا احتوى على أصباغ دهنية • اذ تميل هذه الأصباغ الى الزوال بالاحتكاك بسهولة ، وتميل الى احداث عرق كثيف تحتها •

ابداً بتجارب الماكياج قبل البروفة بالملابس بمدة طويلة • حاول اجادته قبل اول بروفة بالملابس ، ثم قم بالتعديلات الضرورية • لاحظ انه لا شيء يضايق هيئة التمثيل أكثر من بروفة بالملابس موعدها الساعة الثامنة ثم تتأخر الى العاشرة بسبب بعض مشاكل الماكياج •

عمل الماكياج Application of Makeup

هناك نوعان من الماكياج شائعا الاستعمال : الأصباغ الدهنية ، وقالبى • وبما أن النوع الأول يحتوى على أساس شبه زيتى ، والثانى قابل للتوابع فى الماء ، فان طرق استعمالهما تختلف اختلافا شاسعا • وفى كلتا الحالتين هناك أدوات معينة ضرورية لعمل الماكياج • يجب أن تكون هناك مرآة لتمكين من يوضع له الماكياج من رؤية تقدم العمل على نفسه • يجب أن تضاء المرأة من ثلاث نواح - من أعلى ومن اليمين ومن اليسار - لمنع سقوط الظلال على الوجه فتؤدى الى بعض الأخطاء فى وضع الماكياج • ويجب أن يكون تحت المرأة رف توضع فوقه الأدوات الماكياج • ويلزم وجود بعض أوراق

الوجه والقوط لتنظيف الوجه ، أما قبل وضع الماكياج وإما بعده . هذه الأدوات القليلة مع سلة مهملات كبيرة ، هى فى الحقيقة الأدوات الضرورية ، فقط ، لوضع الماكياج .

الطلاءات الدهنية Grease paint

توجه الطلاءات الدهنية ، عادة ، فى صورتين مختلفتين . فهناك أعواد الطلاءات الدهنية العتيقة الطراز ، التى لا يزال يفضلها بعض الممثلين ، كما أن هناك النوع المسمى الطلاء الدهنى « الرخو » ، الذى يباع فى أنابيب ، والذى يسبب سهولة استعماله ، حل كثيرا محل أعواد الطلاءات الدهنية . . . قد لا يوجد كلا النوعين فى كل متجر يبيع أدوات الماكياج ، ولكنهما يوجدان معا ويمكن الحصول عليهما من المصنع مباشرة ، أو من أى متجر كبير (انظر الملحق ب) .

لون التغطية Foundation

أول خطوة فى عمل الماكياج هى وضع لون التغطية أو الأساس . ومع أعواد الطلاءات ، يجب إعداد الوجه أولا بقليل من الكولد كريم (أو المزيل remover) ، يسمح بعد ذلك بقطعة من ورق الوجه . أما فى حالة الطلاءات الرخوة ، فليست عملية التنظيف هذه ضرورية ولا مستحسنة ، لأن الطلاء الدهنى نفسه ، من القوام الصحيح الذى ينتشر بسهولة ، وأى كريم اضافى على البشرة ، قد يجعل الماكياج دهنيا أكثر مما يلزم . توضع البطانة بأعواد الطلاء الدهنى ، بدعك خطين أو ثلاثة من الطلاء بعرض الجبهة ، وخطين أسفل كل خد ، وخط تحت الأنف ، وخط آخر بعرض الذقن . وتجب إضافة خطوط أخرى على الرقبة والقفأ ، ثم تدمج البطانة بالأصابع حتى يكس الوجه كله طبقة ناعمة منتظمة ، طبقة قلما تكاد تغطى جميع بقع الوجه . ولا أكثر من ذلك . أما فى حالة الطلاء الدهنى الرخو ، فتوضع البطانة على هيئة نقط من الأنبوبة مباشرة أو من قطعة من الطلاء تضغط من الأنبوبة الى راحة اليد . وإذا أريد خلط لونين من ألوان البطانة ، وضع كل لون على حدة على هيئة نقط من الطلاء ثم تدمج النقط معا فوق الوجه . وهنا أيضا لا يستعمل من الطلاء الا ما يغطى الوجه فحسب أو لا يكاد . فالبطانة الثقيلة تغطى منظر القناع وتسبب كثرة إفراز العرق تحت الماكياج .

الروج Rouge

بعد ادماج البطانة جيدا ، يأتى وقت الروج . ويوضع عادة على الشفتين والوجنتين ليس غير . والغرض منه هو ايجاد لون لولاء لغسل اللون عن الوجه بواسطة الاضواء القوية . ولما كان الروج عادة ائتم لونا من البطانة ، فانه يميل الى جعل جزء الوجه المطلى به يبدو غائرا . ولهذا السبب يجب وضع الروج عاليا نسبيا على الخدين ، ويلزم ادماجه حتى لا يكون هناك خط فاصل بينه وبين البطانة .

وبالطبع ، يمكن وضع الروج على الشفتين ، ليس فقط لتلوينهما وتأكيدهما ، بل وكذلك لتعديلهما أو إعادة تشكيلهما إذا لزم الأمر . وهنا يجب أن يكون الخط الفاصل واضحا جدا . وللحصول على ذلك ، يلزم وضع الروج بفرشاة الشفتين أو بلفافة رقيقة من الورق . وبينما معظم النساء ، باستثناء الطاعنات جدا فى السن ، يستعملن روج الشفاة ، فان كثيرا من الرجال لا يجدون ضرورة لاستعماله . ومن يحتاج الى بعض منه ، قريبا احتاج الى كمية أقل مما تحتاج اليها النساء .

التبطين Lining

لكى تصبح الخطوط فعالة، يجب أن تتمشى مع التجاعيد الطبيعية للوجه . خذ مثلا ، الشفتين الأنفيتين الشفويتين - ذلك الشقين النازلين من عند فتحتي الأنف مارين بركنى الفم الى أسفل . فإذا اكبت هاتان الشفتان ، اكتسب الوجه صرامة أو ثباتا ، وزيادة فى السن . أو خذ الجبين أسفل العينين . فإذا اكبت الخطوط المحددة لهذه الجيوب ، أمكن زيادة بعض الأعوام الى سن الوجه . والحقيقة أنه إذا أريد للخطوط أن تكون ذات أثر فعال ، يجب أن تظلل بالأبيض من كلا الجانبين . يتم هذا التظليل الأبيض بلون أبيض من ألوان البطانة أو بلون أزهى من لون البطانة . أما الخطوط نفسها فتكون باللون البنى أو الرمادى ، عادة وتوضع بقلم رصاص ، أو بفرشاة أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان أو بلفافة رقيقة من الورق وتدمج الخطوط ادماجا خفيفا ، والتظليل الأبيض يدمج بعناية مع البطانة الأصلية .

عادة ما يكون التظليل أكثر فعالية ، لمعظم الأغراض ، من التبتين .
كذلك يجب أن تتبع الظلال الخطوط الطبيعية للوجه . فمثلا يميل تركيب عظام
الوجه الى البروز والظهور مع كبر السن . فتبرز عظام الوجنتين ويميل
التجويف أسفلهما الى أن يكون غائرا . ولإبراز هذا الأثر ، تطلّى المناطق
أسفل عظام الوجنتين بلون قاتم . وإذا أريد أن تبدو الوجنتان مستديرتين ،
بيضت هذه المناطق وأبرزت . هذا يجعل الوجه يبدو أكثر شبابا .

وعلى أية حال ، يعمل التظليل لانتاج منظر طبيعي قدر المستطاع . ويجب
أن يكون لون التظليل من نفس لون البطانة ، مع كونه أغمق بعدة درجات
أما لون التظليل الأبيض فيجب أن تكون بلون أزهي من لون البطانة ومن نفس
صنفه ، أو تكون ببيضاء . توضع الظلال وخطوط التظليل الأبيض ، بأية وسيلة
هي الأسهل ، وعادة ما تكون هذه الوسيلة هي الأصابع ، ويجب ادماجها حتى
لا تبدو خطوط التقائها ببطانة الوجه .

لما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير في الوجه ، فأنها بحاجة
الى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها . يجب أن يكون الهدف اظهارها تماما
ليراها جميع المشاهدين ، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية .

وهذا يتطلب كثيرا من العناية . فلتأكيدهما ، يجب وضع خط رفيع قاتم
للون بفرشاة رفيعة أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان ، على حافتى كل
من الجفن العلوى والسفلى . ولجعل العيون تبدو أكبر من حجمها الحقيقي ،
يمكن مد هذه الخطوط الى ما بعد الماقي الخارجية ، ثم جعلها تلتقى معا .
ولزيادة التأكيد لعيون النساء ، يمكن صباغة الرموش بالصيغة الخاصة
المعروفة باسم « ماسكارا mascara » ، أو بالرموش المستعادة
الصناعية false eyelashes . ولاكساب العيون تألقا اضافيا ، توضع
نقطة حمراء عند الركن (الميق) الداخلى لكل عين .

وإذا أريد اظهار العينين جاحظتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على

الجفنين العلوي والسفلى ، وتظليل الحاجبين مع حذف صبغة الرموش وخطوط العيون • وإذا أريد ظهور العينين غائرتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الحاجب والحافات العليا لعظام الوجنتين ، وتظليل الجفون وما تحت الحاجبين • وعلى أية حال ، تستعمل النساء عادة بعض ظلال العين ، على الأجفان • وهذا عظيم المفعول ، عادة • عندما يقترب من لون العينين أنفسهما • وعند استعمال ظل العين ، من الأهمية بمكان مراعاة عدم مد الظلال الى جانبي الأنف ، الا اذا أريد بالمد اكساب الوجه زيادة فى السن • وتميل الظلال الموضوعة على جانبي الأنف الى جعله حادا وجعل الوجه يبدو أكثر عمرا •

يستطيع الحاجبان القائمان كاطار للعينين ، أن يرفعا من شأن اثر العينين أو يقسدانه تبعاً للطريقة التى يعاملان بها • فاذا كان الحاجبان رفيعين جدا أو خفيفين ، فيمكن زيادة عرضهما أو جعلهما قائمين بقلم حواجب بنى اللون أو أسوده • كما يمكن استعمال هذا القلم لاعادة تشكيل الحاجبين الى حد ما • وإذا كان الحاجبان عريضين جدا أو قاتمين ، فيمكن تعديلهما بطلاء التبتطين أو تخفيف لونهما بطلاء الخطوط البيضاء أو بطلاء بطانة زاهى اللون • وإن كانا منخفضين جدا فيمكن طمسهما تماما اما بالصابون أو بطبقة ثقيلة من طلاء التبتطين ، ثم رسم حاجبين جديدين فى الموضع المطلوب بقلم حواجب أو بلون تظليل قاتم • غير انه لا يجب رفعهما عاليا على الجبين والا بدا الشخص غريب المنظر باستمرار • ويمكن استعمال شعر الكريب لتكثيف الحواجب أو لزيادة عرضها •

البودرة Powder

عندما ينتهى المثل س وضع الماكياج حسبما يوافقسه ، يكون على استعداد لتثبيت الماكياج بالبودرة وتوضع البودرة عادة بواسطة بدارة ، وتزال أية كمية زائدة على الحاجة بواسطة فرشاة طفل رضيع ناعمة • وتصنع بودرة المسرح بألوان مختلفة كثيرة لتلائم شتى ألوان البطانة • وكقاعدة عامة ، يجب أن تكون البودرة بلون أزهى من لون البطانة المستعملة فى الماكياج • وخير من هذا وذلك ، هناك بودرة مناسبة يمكن استعمالها مع أى لون تبطين • ولن تعمل البودرة على جعل الماكياج قاتما ولا زاهيا •

Dry rouge

الروج الجاف

إذا حدث صدفة أن البودرة التى استعمالها الممثل قد عملت على جعل الماكياج قاتما أكثر مما كان منتظرا ، فيمكن استعمال الروج الجاف فوق البودرة لاعادة بعض اللون . وبالطبع يجب استعماله فى كثير من الحذر والحكمة . كذلك يمكن استعمال الروج الجاف فى الفترات بين الفصول لتصحيح الماكياج اذا لزم الأمر .

Pancake Makeup

ماكياج قوالب البان

لما كان طلاء ماكياج القوالب قابلا للذوبان فى الماء ، فانه يوضع عادة على الوجه بواسطة اسفنجة مبللة بالماء . واسفنج الحرير الصناعى هو خير ما يلائم هذا الغرض ، ولو أنه يمكن استعمال اسفنج المطاط أو السليولوز cellulose . وتوضع بطانة الماكياج بأن تدعك الاسفنجة المبللة فى قالب الماكياج ثم ينقل اللون الى الوجه . ويجب وضع الماكياج بانتظام لاحداث طبقة رقيقة متساوية . كذلك يجب وضع البطانة على الرقبة والأيدي - ظهر اليدين فقط دون راحتيهما ، اذ ينتقل الماكياج من الأيدي بالاحتكاك بالأشياء . وبمجرد وضع طبقة التغطية ، يجب استعمال اسفنجة أخرى صغيرة لوضع الروج . وتنطبق نفس هذه القاعدة على وضع الروج . وتنطبق القواعد العامة نفسها على وضع كل من قوالب الروج والروج الدهنى . يجب استعمال كليهما فى الأحوال النادرة فحسب ، ويدمجان جيدا . كذلك تنطبق نفس القواعد على استعمال الخطوط والظلال وخطوط التظليل بالأبيض . ومع ذلك ، وفى حالة الخطوط ، من الأسهل استعمال فرشاة بدلا من الاسفنجة لوضع كل من خطوط التظليل وخطوط التظليل بالأبيض (الأضواء) . وقد يتطلب الأمر استعمال فرشاة رفيعة جدا لوضع خطوط التظليل العادى والتظليل بالأبيض . وما ان يتم وضع الروج والظلال وخطوط التظليل بالأبيض على البطانة ، حتى يكون الماكياج كاملا . ولا يحتاج ماكياج القوالب الى بودرة الروج .

Body Makeup

ماكياج الجسم

فى الحالات التى يلزم فيها وضع ماكياج للجسم نفسه ، هناك نوع من

الماكياج السائل للجسم يباع فى أغلب متاجر لوازم الماكياج • ويوجد من هذا الماكياج عدة أنواع ، ويمكن وضعه مباشرة على الأرجل والأذرع والجذع بالأيدى أو بأسفنجة • ويمكن غسله بسهولة بالماء والصابون •

الأدوات الأخرى :

علامة على الماكياج الأساسى الذى يستعمله الممثل أو المثلة فى الظروف العادية ، هناك آثار أخرى يرغبون فى الحصول عليها فى ظروف معينة • وتحتاج هذه الآثار عادة الى استعمال مواد أخرى •

معجون الأنف Nose putty

هذه المادة هى أكثر المواد شيوعا لاعادة تشكيل الأنف وغيره من أجزاء الأنف الأخرى • وقبل وضع هذا المعجون ، يجب أن يكون الجلد خاليا من كل الدهون أو الزيوت • وأول خطوة هى وضع طبقة من الصمغ الكحولى spirit gum فوق المنطقة التى سيستعمل فوقها المعجون ، وبينما الصمغ الكحولى يجف ، اضغط المعجون بين أصابعك حتى يصير طريا رخوا سهل التشكيل • وعندما يصير الصمغ لزجا ، ضع المعجون على المنطقة المطلوبة من الوجه واضغطه فى مكانه • وبعد ذلك يشكل بالأصابع الى الشكل المطلوب • وأخيرا يجب طلاؤه بطبقة من طلاء التبتلين ، ثم يظل اما باللون الأبيض واما بالألوان القاتمة حسب الحاجة • ولإزالة المعجون يستعمل الأسيتون أو كحول التديليك •

شمع الأسنان Tooth wax

لعمل بديل لسن ناقصة (أو أكثر) ، خير ما يستعمل هو شمع الأسنان الاسود فإذا ضغط بين فروج الأسنان ، فالأمل كبير جدا فى عدم سقوطه •

انامل الأسنان Tooth enamel

لجعل الأسنان بيضاء بدلا من الدكناء أو التى تغير لونها ، يستعمل انامل الأسنان الأبيض • ولجعل الأسنان البيضاء قاتمة أو تغيير لونها ،

يستعمل انامل الأسنان القائم أو الأسود ، وذلك للحصول على منظر كبير السن أو التسوس decay . وفى كلتا الحالتين يجب أن تكون الأسنان جافة تماما قبل وضع الانامل .

الحلى والشوارب Beards and Mustaches

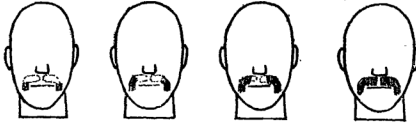
يصنع كل من الحلى والشوارب من شعر الكريب crepe hair ويلصق بالصمغ الكحولى . ويباع الصمغ الكحولى فى جميع بيوت الملابس المسرحية ومتاجر أدوات الماكياج ومخازن الأدوية . ويأتى شعر الكريب فى صفائر طويلة long braids من شتى الألوان . وفى حالة الماكياج العادى straight ، يستعمل الممثل عادة لونا ازهى قليلا من لون شعره . وإذا أراد أن يجعل شعره أشيب ، فمن المحتمل أن يحتاج الى استعمال شعر أشيب من الكريب ، ليلائم شعره .

ولاعداد شعر الكريب للاستعمال ، يجب على الممثل أن يحل أولا كمية من شعر الكريب قدر ما ينتظر أن يستعمل ، ثم يجعله مستقيما . وأسرع طريقة لجعل شعر الكريب مستقيما هي ترطيبه بالماء وقرده بوضعه بين قطعتين من القماش مبللتين بالماء ، ثم يكوى حتى يصير مستقيما . أو يمكن ترطيبه بالماء وتعليقه بمشبك غسيل مع وضع ثقل فى طرفه الأسفل . وتحتاج هذه الطريقة الى عدة ساعات حتى يجف الشعر .

الشوارب

ربما كان استعمال شعر الكريب لصنع الشوارب أكثر من استعماله فى أى شئ آخر . وقبل وضع الشارب ، يحسن إزالة أى ماكياج من المنطقة التى سيفطها الشارب . بعد ذلك ترسم حد الشارب خفيفة بقلم حواجب eyebrow pencil . ثم يوضع الصمغ الكحولى على تلك المنطقة . وعندما يصير الصمغ لزجا ، يمكن وضع شعر الكريب ، فى خصلات صغيرة ويضغط فى مكانه بظوطة مبللة . والأفضل أن يبدأ بالطرفين ثم العمل تدريجيا الى الداخل حتى الوسط . ويجب وضع شعر الكريب فى اتجاه النمو الطبيعى (انظر شكل ٢١ - ١) . وتترك فرجة فى الوسط اذا أريد ذلك . وهذا مناسب للشوارب الطويلة أو الأنيقة . وعندما يتم وضع الشارب ملتصقا جيدا ،

يمكن تشذيبه بمقص الى أى شكل مطلوب . وعلى الممثل أن يعمل حسابه لتخصيص عشر دقائق أو خمسة عشر دقيقة لوضع الشارب .

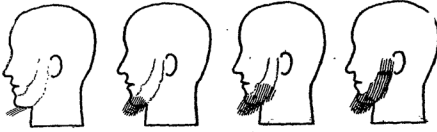


الشوارب

شكل ٢١ - ١

اللقى

وضع اللحية أصعب قليلا من وضع الشارب وتستغرق كذلك وقتا أطول - عادة من عشرين الى أربعين دقيقة . وهنا أيضا يسمح أى ماكياج فى منطقة اللحية ، وتحدد اللحية بقلم الحواجب قبل البدء بالعمل . وأول خطوة هى وضع الصمغ الكحولى . وهذا فى حالة اللحية يوضع فى منطقة صغيرة فى كل مرة . ثم يقطع شعر الكريب بالطول المطلوب ، ويكون عادة أطول من اللحية عندما يتم تشذيبها وتسويتها . وعندما يصير الصمغ الكحولى لزجا ، تفكك أول خصلة من الشعر وتوضع أسفل الذقن بحيث تلتصق مستقيمة وموجهة الى الخارج (انظر شكل ٢١ - ٢) فهذا يعطى عمقا للحية ويدعم الشعر الذى سيوضع أمام الذقن . وتوضع الخصلة التالية فى مركز الذقن بحيث تتدلى الى أسفل وتلتقى بالخصلة الأولى . ثم تضاف بعد ذلك خصلات أخر ، متجها بالعمل من أسفل الى أعلى باستمرار لكى يترأكب الشعر حتى يكسو جميع منطقة اللحية . ويجب ضغط كل طبقة فى مكانها بفرطه مبللة كى تستقر فى مكانها تماما ، على أن يكون الشعر الكريب فى اتجاه نمو الشعر الطبيعى للحية . وعندما يتم وضع اللحية كلها ، يستخدم قلم حواجب من لون مناسب لملء الحافات وإضافة منظر طبيعى على اللحية . وبعد ذلك تسوى اللحية بالشكل المرغوب .



اللاحية

FIG. 21-2

شكل ١٢-٢

الشعر والباروكات Hair and wigs

بما أن طرازات تصفيف الشعر لكل من الرجال والنساء قد تغيرت تغيراً جذرياً عبر القرون، فإن الشعر من خير الوسائل الموجودة لمعرفة العصر التاريخي للمسرحية . كما يستعمل لمعرفة العمر والمهنة والمركز الاجتماعي والميزات الشخصية . وكلما كان ممكناً ، يجب تشكيل شعر الممثل نفسه أو إعادة تشكيله ليلائم متطلبات الدور الذي يقوم به . فإذا لم يكن هذا ممكناً صار على الممثل أو على الممثلة ، أن يستعمل نوعاً من الباروكات أو قطعة من الشعر المستعار ليحصل على الأثر المطلوب . وهذا يتضمن الباروكات الكاملة وخصلات شعر العوارض واللحي ، وقطع الشعر المرسل والقطع الجانبية وغيرها من قطع الشعر المستعار .

تصنع قطع الشعر الجيدة ، عادة ، من الشعر الطبيعي . وهذا يعنى أنه من المتوقع جداً أن تكون غالية الثمن . وعلى ذلك ، من المعتاد ، أن تستاجر الباروكات وقطع الشعر الأخرى بدلاً من شرائها . ومع ذلك ، فإذا انتظمت جماعة تمثيلية وأزمنت الاستمرار في التمثيل ، وضعت خططها على تمثيل مسرحية تاريخية كل عام ، وجدت من الأرخص لها أن تشتري عدداً من الباروكات وقطع الشعر . ويمكن تصفيف الباروكات لتتخذ عدداً من الطرازات والأشكال ، وبذا تلائم عدداً من العصور التاريخية . ويمكن استعمال قطع الشعر المرسل بعدة طرق لكل من الرجال والنساء .

ففي حالة النساء ، يجب تصفيف شعر الممثلة ليلائم الدور والعصر التاريخي كلما كان هذا مستطاعاً . فمع وجود شتى الذرور السائلة

sprays واللاكيهات lacquers المعروضة حاليا بالأسواق ، فمن الممكن لحلاق ماهر أن يخلق تصفيفة شعر لتلائم أى عصر تاريخى تقريبا . وكل ما يلزم لذلك هو العثور على النموذج المطلوب فى كتاب عن الأزياء أو الماكياج ، ثم يحاكى ذلك النموذج . وإذا لزم الأمر ، يمكن زيادة شعر المثلة ببعض الشعر المستعار أو الخصلات الصناعية ، وهذا يتكلف ، سواء بالشراء أو بالاستئجار ، أقل مما يتكلف شراء باروكة كاملة .

أما فى حالة الرجال ، فقد تكون الباروكة الكاملة full wig ضرورية ، أحيانا . ولكن ، حتى فى حالة الرجال ، قد تؤدى خصلات الشعر المستعار عمل الباروكة - وخصوصا فى مسرحيات القرن الثامن عشر أو التاسع عشر - وبتكاليف تقل كثيرا عما تتكلفه الباروكة الكاملة . فيمكن شبك خصلة الشعر لتملأ شعر الرجل من الخلف ثم يمكن تصفيف شعره ليندمج معها ويكمل الأثر المطلوب وعلى أية حال ، يجب أن يمتنع الرجال عن قص شعورهم ، على الأقل لمدة أسبوعين قبل العرض الأول .

وكلما لزم استئجار أو شراء الباروكات أو قطع الشعر ، فالأضمن التعامل مع المؤسسات ذوات السمعة الطيبة حتى ولو كانت التكاليف مرتفعة الثمن ، والا ظهر أن الباروكات غير ملائمة بدرجة فظيعة . وبما أنها قد تصل قبل العرض بيومين أو ثلاثة أيام فحسب ، فلن يكون هناك ما يكفى من الوقت لعمل أى شيء بخصوصها .

هناك عدة احتياطات يجب مراعاتها عند لبس الباروكات . فاولا يجب امساك الباروكة من الخلف ، وتوضع أولا على الجبهة ، ثم يسحب الجزء الخلفى من الباروكة برفق ليوضع فى مكانه ، مع عمل أية تعديلات لازمة . يجب أن توافق الباروكة كلها الرأس بطريقة مريحة ، ولا سيما الجزء الموضوع على الجبهة والصدغين والظاهر تماما أمام المشاهدين . وقد يكون من الضرورى ، فى بعض الأحيان ، عمل كسرات صغيرة فى هذا الجزء من الباروكة لكى يلائم الجبهة بصورة مريحة . وعند وضع الماكياج ، تأكد من أن حافة الباروكة الأمامية لا تبدو بوضوح ، قدر المستطاع . وأحيانا قد يلزم لصقها فى مكانها بالصمغ الكحولى أو بقطعة من الشريط اللاصق ، ثم تغطى بطبقة التبتطين . وإذا لزم الأمر ، يمكن عمل تجاعيد لاختفاء معالم تلك الحافة .

هناك عدد من الطرق العملية لتكوين الشعر الطبيعى أو الباروكات أو قطع الشعر المستعار . ففى حالة الشعر الطبيعى ، ربما كان خير ما يستعمل لاضفاء منظر الشيب على الشعر هو السائل المبيض للشعر ، أو قوالب « الماسكارا » . أما المساحيق والمواد المعدنية فغير مناسبة ، عادة . وفى بعض الظروف يمكن استعمال الطلاء الدهنى الأبيض أو لون تبطين زاه جدا ، ولا سيما اذا كان من الضرورى وضع خطوط رمادية . كذلك يمكن استعمال البريانتين مع المواد المبيضة لاكتساب الشعر لمعانا وحياة . وخير طريقة لتلوين الباروكات وقطع الشعر المستعار ، هى استعمال محلول خاص يرش بالهواء المضغوط ، وتوجد منه عدة ألوان . والنوع الفضى مناسب بصفة خاصة . وهو كذلك سهل الاستعمال كما هو سهل الازالة .

مشاكل خاصة

من أصعب المشاكل التى تواجه الممثل الشاب أو الممثلة الشابة ، أن يحاولا اكتساب منظر طبيعى مقنع لسن متوسطة . لا يجد معظم الشبان صعوبة كبرى فى عمل ما يسمى بالمكياج العادى عندما يقومون بتمثيل شخصية من نفس عمرهم . ومع ذلك ، فعندما يطلب منهم تمثيل شخصية متوسطة العمر ، يقعون فى كل أنواع المشاكل .

السن المتوسطة Middle Age

يلقى الشخص الشاب أقل ما يمكن من المشاكل فى محاكاة السن المتوسطة ، إذا ركز على ايجاد لون التبتين الصحيح ، ثم يستعمل التشكيل بدلا من الخطوط ليدل على فروق الزمن . وربما كان خير لون للبطانة هو اللون الشاحب - لون يرتقالى اصفر يعيل الى الرمادى ، أو البرتقالى المشوب باللون الرمادى . مثلا - وإذا كان الشخص يقضى كثيرا من الوقت خارج البيت ، وجب أن تحتوى البطانة على كثير من اللون الأحمر بدلا من الألوان الزاهية ، لتوضع على الحدود ، كما يجب أن تمتد الى أسفل لتؤكد التجاوب الغائرة أسفل عظام الوجنة . وللنساء ، يمكن استعمال الروج الأحمر القانى ليوضع فوق الشفتين . أما للرجال فلا تستعمل أى روج على الإطلاق ، أو استعمال بدله لون تبطين بنيا . ويمكن استعمال روج قائم أو احمر مشوب بالرمادى فوق العينين واسفلهما ، وعند الصدغين وتحت الذقن . والغرض

من هذا كله هو كسر نعومة الوجه الشاب للإحياء بالملامح المحددة الواضحة للسن المتوسطة . ويمكن تحديب الأنف والذقن وإبراز الحواجب وعظام الوجنت . ويمكن الحصول على هذا الأثر بتبييض أجزاء الملامح البارزة ، وتظليل الأجزاء الغائرة . وأخيرا ، يمكن استعمال قليل من مبيض الشعر أو الطلاء الدهنى الأبيض ليمس الشعر الكائن عند الصدغين .

الشيخوخة Oldage

يمكن تمثيل دور الشيخوخة بالمغالة فى الآثار المستعملة للحصول على السن المتوسطة . فالوجه هو نفسه ، ولكن الفرق الوحيد هو أن الزمن قد أحدث بالوجه تغيرا أعمق . وهكذا ربما كان من الأوفق استعمال لون تبطين أكثر شحوبا مما فى السن المتوسطة . ويجب أن تكون الظلال أعمق والأضواء البيضاء أكثر وضوحا . فمثلا ، تميل العينان لأن تبدوا غائرتين فى سن الشيخوخة ، ويميل الأنف وعظام الوجنت الى الظهور والبروز . وتميل الشفتان الى أن تكونا أضيق وأن تفقدا كثيرا من لونهما . لذا يمكن استعمال البطانة لطمس جزء من الشفتين أو معظمهما ، أو لتمثيل الشيخوخة المتقدمة ، تلون الشفتان كلهما باللون الرمادى ، وتوضع ألترجايد الراسية بالروج والتظليل باللون الأبيض . وتميل الجيوب الى التكون أسفل العينين فى الشيخوخة . ويمكن محاكاة هذه الجيوب بالتظليل القاتم والتظليل الأبيض (الأضواء) . وتميل ثنيات الجلد الى أن تتكون حول الشدقين حيث تبدأ الخدود فى الترهل . وبالمطبع يمكن محاكاة هذه بالخطوط وبالتظليل باللون الأبيض . وأخيرا ، يمكن استعمال مبيض للشعر أو رذاذ بالهواء المضغوط لتبييض الشعر أو اضعاف مظهر الشيب عليه .

قيل أن يحاول الممثل الشاب تمثيل السن المتوسطة أو الشيخوخة ، يجدر به أن يدرس أكبر عدد من الصور الفوتوغرافية قدر الاستطاع ، ويأخذ فكرة عما يحدثه الزمن فى الوجه . ومما يساعده على ذلك محاولة العثور على مجموعة صور لشخص واحد فى أزمئة متتابة ، من الشباب الى السن المتوسطة الى الشيخوخة . ومن خير المصادر لهذه المجموعات ، السجلات التاريخية وقوارىخ حياة عظماء الأفراد - مثل : وودرو ويلسون ، أو فرانكلين د . روزفلت ، أو مسز روزفلت أو ونستون تشرشل ، أو هارى ترومان ، أو دوايت ايزنهاور ، أو مسز ايزنهاور . فإذا استطاع الشباب أن يرى ما فعله

الزمن بوجوه الآخرين ، بدأ يفهم ما ينتظر أن يحدثه الزمن بوجهه هو نفسه .
وهذه هى مشكلته المباشرة .

حقائب الماكياج الأساسية Basic Makeup kits

يحتاج الممثل الى عدد معين من مواد الماكياج وادواته ، اقل كمية ممكنة ، لمواجهة متطلبات الماكياج التى ينتظر أن يضطلع بها . ولامداده بهذه الاحتياجات ، يبيع معظم صناع لوازم الماكياج ، فى كل من الولايات المتحدة والخارج ، حقيبة للماكياج أطلقوا عليها اسم « حقيبة ماكياج المبتدئ » . وعادة ، تفى هذه الحقيبة بجميع المتطلبات العادية . اما من يريدون تزويد حقائبهم بانفسهم ، فاننا نضع لهم هنا قائمة بالادوات والمواد الضرورية لكل من الذكور والاناث . وبما أنه لا يوجد بالولايات المتحدة سوى ثلاث أو أربع ماركات من لوازم الماكياج المسرحى ، وبما أنها جميعا من النوع الجيد ، فاننا لا نفضل ماركة على أخرى . والاعتبار الوحيد هو التفضيل الشخصى ووجود الصنف فى المكان الذى يعيش فيه الممثل .

ووضعت القوائم الآتية على فرض أن الممثل أو المثلة سيستعمل الطلاء الذهنى - ومن المحتمل أن يكون من النوع الرخو . ومع ذلك ، فجميع الألوان (أو ما يشبهها كثيرا) موجودة أيضا من قوالب الماكياج . ومع هذه القوالب يجب اضافة بعض الاسفنج وادوات أخرى ليست كثيرة العدد .

حقبة ماكياج الذكور Male Makeup kit

صندوق معدنى لحفظ ادوات الماكياج ومواده

الوان التبتين :

- ١ أصفر .
- ١ أصفر برتقالى متوسط .
- ١ أحمر برتقالى متوسط .
- ١ أحمر متوسط .
- ١ أحمر مشوب بالرمادى .

الـرـوجـات

- ١ احمر أرجواني متوسط أو وردي (رطب) .
- ١ احمر أرجواني قاتم (رطب) .

الـلـوان الـتـظـلـيل liners (أو) Shadow colors

- ١ ابيض .
- ١ رمادي
- ١ بني .

الـبـودرة

- ١ متعادلة
- ١ بدارة powder puff (كبيرة ورخيصة الثمن) .
- ١ فرشاة طفل رضيع ذات شعر ناعم .

شـعـر الـكـريـب Crepe hair

- ١ بني متوسط
- ١ رمادي متوسط
- ١ ازهى قليلا من شعر المثل

اقلام الحواجب Eyebrow pencils

- ١ اسود
- ١ بني

مصـفـفـات الـشـعـر Hair dressings

- ١ بريانتين
- ١ مبيض للشعر أو ماسكارا بيبضاء

مزيلات Removers

١ البولين Albolene أو كولد كريم أو مزيل الماكياج النموذجي .

صمغ كحولي Spirit gum

أستيثون Acetone

أوراق اللوجه ، سريعة الامتصاص Facial tissues

أعواد خشبية لتسليك الأسنان Toothpricks

لغافات رفيعة من الورق

٢ فرشاة عرض ٢/١٦ من البوصة

فراجين تبطين

مقص .

شفرة حلاقة

فوطه Towel

صابون Soap

حقيبة ماكياج النساء Female Makeup kit

صندوق معدني لحفظ أدوات الماكياج ومواده

الوان القبطين

١ يمي زاه

١ يمي متوسط

١ احمر برتقالي

١ احمر مشعوب بالرمادي

١ اصفر

السروجات

١ احمر برتقالي (رطب)

١ احمر أرجواني قائم (رطب)

١ احمر أرجواني زاه (يجافه)

صنفة الرموش (ماسكارا) Mascara

١ أسود

السوان الثقليل

- ١. أزرق مخضر
- ١ رمادي
- ١ بني
- ١ أبيض

اقلام الحواجب

- ١ أسود
- ١ بني

البسورة

- ١ متعائلة
- ١ بمبي
- بدارة (كبيرة ورخيصة الثمن)
- فرشاة طفل رضيع

مزيلات

- ألبولين ، كولد كريم أو مزيل الماكياج النموذجي
- فراجين تبطين
- ٢ فرشاة عرض ١/٨ بوصة أو ٣/١٦ من البوصة
- أوراق للوجه سريعة الامتصاص
- مقص

شفرة حلاقة

- أعواد خشبية لتسليك الأسنان
- لغافات رفيعة من الورق
- فوطه وصابون

من الجلى أن الحقيقتين المذكورتين أعاليه ، مخصصتان للأشخاص ذوي البشرة الزاهية . أما ذوو البشرة السمراء فلهم مشاكل تختلف عن مشاكل أولئك ويحتاجون عادة الى ماكياج مختلف بعض الشيء وأقل من ذلك ليحل مشاكلهم . فمثلا ، ربما لا يستعمل السود طلاء التبتلين الا قليلا جدا ،

ولا يحتاجون الا الى قدر محدود من مواد التظليل ، وهذا لوضع ظل العيون وخطوط توضيح السن . وقد تحتاج النساء السوداءات من مواد التظليل الى الرمادى والأخضر والقضى لموضع ظل العين . وربما احتساج كل من الرجال والنساء الى مادة تظليل بيضاء لتظليل التجاعيد باللون الأبيض ، او مناطق معينة فى الوجه ، كعظام الوجنة مثلا ، أو الذقن أو الحاجب . كما يحتاج الى روج الشفاة لكل من الرجال والنساء - وربما كان الروج القاتم . وقد تحتاج بعض النساء الى استعمال قليل من الروج على الخدود . وربما لا تكون هناك حاجة الى أقلام الحواجب واللوان تظليل العيون ، الا اذا كانت البشرة زاهية نسبيا . ومهما يكن الماكياج المستعمل ، فيجب استعمال بوردرة دكتاء لازالة لمعان البشرة . فضلا عن كل هذه الصفقات ، قمعظم المواد والأدوات التى تضمها الحقيقية المقترحة يمكن أن تكون ذات فائدة لكل من السود والبيض .

والفتاح الحقيقى لعمل ماكياج للممثلين ذوى البشرة السمراء الذين يظهرون فوق المنصة ، تكمن فى الأضواء المختارة . وعموما ، يجب أن يكون هناك اتجاه الى التأكيد أكثر من خفض التأكيد ، لسمة البشرة . وإذا كانت البشرة معتدلة السمرة ، فيجب تأكيد ذلك اللون النحاسى الغالب عليها . وللحصول على هذه النتائج ، يجب استعمال ألواح الجيلاتين الشديدة الألوان - الألوان القوية من اللافندر والأصفر الكهرمانى والأزرق الداكن أو الفولاذى . أما ألوان البمبى وأصفر القش الزاهية والزرقاء الباهتة ، فيجب تحاشى استعمالها . وإذا كانت هيئة التمثيل خليطا من البيض والسود ، فالطبيع ، يجب عمل نوع من الملامة ، اما فى الأضواء ، واما فى الماكياج ، بحيث يبدو كل شخص على أحسن ما يكون .

ومع هذه المتطلبات ، يجب أن تؤدى قائمة المواد والأدوات المقترحة كل ما يمكن معظم الممثلين والممثلات من مواجهة معظم الاحتياجات المطلوبة منهم . وبالطبع ، فى الحالات الاستثنائية ، قد يحتاجون الى مزيد من المواد والأدوات . غير أنه يجب على الممثلين أن يحذروا تضخيم حقايق الماكياج . فلا يقع سر الماكياج الجيد فى كثرة المواد والمعدات ، بل فى القدرة على استعمال القليل من اللوازم الأساسية بمهارة وإبتكار للحصول على آثار أجيد التفكير فيها .

الباب الثاني والعشرون

الإدارة والدعاية

مهما يكن الاخراج رائعا ، فان مصيره الفشل وخيبة أمل جميع المشتركين فيه ، الا اذا كان هناك عدد كبير من المتفرجين يرونه ويقدرونه ، وأموال كافية في الخزانة till لتغطية كل النفقات اللازمة لاعداد ذلك الاخراج . ويمكن تحسين فرص مواجهة هذين الشرطين ، تحسينا عظيما ، اذا اتبعت اجراءات معينة تحكم الادارة والدعاية لهذه المغامرة .

الميزانية Budget

اول ما يفعله المخرج أو جماعة التمثيل ، بعد اختيار المسرحية ، هو اعداد ميزانية لاجراجها . ويجب أن تتضمن هذه الميزانية ، من ناحية ، الدخل المنتظر من جميع المصادر : حصيلة بيع التذاكر ticket sales وحصيلة بيع الاشتراكات subscription sales (اذا كان الاخراج جزءا من سلسلة ذات اشتراكات) وممتعه المسرحية patron أو ضامنها sponsor ، وإعلان البرنامج والاعانات وما الى ذلك . ومن ناحية أخرى، يجب أن تشمل كل النفقات المنتظرة : امتيازات المسرحية play royalties ايجار المسرح ، ومرتبات المخرج والموظفين ، والأخشاب ، والخيش والأدوات المعدنية وطلاءات المناظر ، وشراء أو استئجار معدات الاضاءة ، وشراء أو استئجار الأثاث والأمتعة ، ومعدات الصوت ، واستئجار أو صنع الملابس والباروكات واثمان الماكياج والتذاكر واللافتات والإعلان وطبع البرنامج وما أشبه . فاذا كان الدخل المنتظر اقل من النفقات الكلية ، وجب القيام ببعض التعديلات : فاما أن يزداد الدخل ، واما أن تخفض النفقات . ولما كان خفض النفقات بدرجة كبيرة قد يفسد نوع الاخراج ، فمن الأفضل عادة تشديد مشروع الدعاية لزيادة الدخل المنتظر . (ولا تنس أن زيادة الدعاية تعنى زيادة النفقات أيضا) .

الدعاية Promotion

تتضمن الدعاية كافة سبل زيادة التزغيب في الاخراج وتوسيع نطاق

بيع التذاكر • وتشمل جميع أنواع الاعلان والمظاهر الخاصة وحملة بيع الاشتراكات وبيع التذاكر من بيت الى بيت ، وضم أسماء عدد من المشجعين للخارج ماليا ، ونحو ذلك • ويجب أن تبدأ الدعاية للمسرحية بمجرد اختيارها وتستمر الى العرض الأخير •

Publicity الاعلان

يتضمن الاعلان جميع العبارات المكتوبة المقصود بها اعلام الناس بالخارج القبل ، واذا امكن ، أن تعمل على زيادة لهفتهم الى مشاهدته • يجب توجيه كل جهود رجال الاعلان نحو هذين الهدفين •

الصحف

ربما كانت احدى وسيلة للاعلان فى أغلب المجتمعات ، هى الصحف المحلية - وأعمدة الأخبار - سواء فى صفحة التسلية أو فى صفحة السيدات - هى عادة أعظم أثرا من أعمدة الاعلان • والواقع أن الاعلان بالصحف مضية للمال ، الا اذا تقرر استمرار العرض لمدة أسبوعين أو ثلاثة أسابيع ، وهناك معلومات هامة عن مواعيد رفع الستار وأثمان التذاكر ، يحتاج الجمهور الى معرفتها •

عند اعداد قصص للصحف ، حاول أن تيسر على الصحف نشرها ، قدر طاقتك • وهذا يعنى أن ترسل النص للصحيفة فى وقت مبكر بحيث يستطيع رئيس التحرير عرضه للمراجعة أو قطعه • حاول جهدك أن تعمل كل شيء بنفسك • فمعظم الصحف تنقصها الأيدي المساعدة ، وكلما كانت صياغة قصتك جيدة ، زادت فرصة الأمل فى نشرها • حاول أن تجعل لكل قصة تقدمها للصحف هدف أخبار حقيقيا • فمثلا : هناك قاض من قضاة البلد يقوم بدور ثانوى فى كوميديك تعرض بذلك البلد • وهذا فى حد ذاته غير ذى بال من الناحية الاخبارية • غير أن قاضيا محليا يمثل دور القاضى فى دراما قاعة المحكمة ، نبا هام • وهكذا الحال اذا أسند الى مدير بنك محلى دور لص من لصوص البنوك ، أو زوجة قسيس كفتاة تعمل بقاعة للرقص • لا تدمج قصتين فى نبا واحد • قدمهما دائما منفصلتين فى يومين مختلفين •

نظم صفحات اعلاناتك بحيث يكون هناك تشويق مستمر حتى العرض

الإفتتاحي للمسرحية . فمثلا ، يأتى الاعلان عن المسرحية أولا ، ثم الاعلان عن أبطالها ثم الاعلان عن بقية هيئة التمثيل ، ثم صورة أحد أبطال المسرحية ، ثم صورة بطل آخر ، ثم قصة عن البروفات ، ثم قصة عن صعوبة الحصول على الملابس المناسبة ، ثم قصة عن اعداد قطعة أثاث غريبة ، ثم قصة عن محنة ممثلة تتعلم المشى فى ثوب لعصر تاريخى وأخيرا قصة عن أول بروفة بالملابس . فاذا سارت هذه القصص بانتظام ، فالمنتظر أن تخلق لهفة عظيمة الى ذلك الاخراج حتى يوم العرض الأول . ولتصاحب قصصك الصور الفوتوغرافية كلما كان هذا ممكنا . وتفضل الصحف عادة ، الصور الالامعة مقاس ٨ × ١٠ بوصات وتستثنى صور الأفراد . وترفض كثير من الصحف الصور التى التقطها أى شخص غير موظفها المصورين . فاذا عهد الى أحد مصورى الصحف بتصوير مناظر معينة من الاخراج فضع خطة بالأنشطة التى تريد تصويرها والأشخاص الذين تريد أن يتضمنهم التصوير . لا تنترك هذا للمصور ليختار حسب ما يترأى له . وتأكد من أنه قد تم فعلا التعريف الصحيح بكل فرد .

أما عن أقوال الصحف ، فلا يسع المخرج أو الجمعية الا احتمالها . فكتيرا ما يكتب تلك الأقوال شخص قليل الدراية بالمرح وغالبا ما يكون أعمى البصيرة عن النقط الفنية فى كل من الاخراج والتمثيل ، التى بذل كل من المخرج وهيئة التمثيل جهودا جبارة فى الحصول عليها . فان كانت هذه الأقوال فى الصالح فاحمد الله ، اذ قد تساعد على بيع العروض التللية . وان كانت أقوالا سيئة ، فلا تكثر لها . فلن يأخذها معظم الناس على محمل الجد ، بحال ما . وعلاوة على ذلك ، فقد بيعت معظم تذاكره .

المصنقات Posters

المقصود من المصنقات ، عادة ، أن توضع فى قترينات المتاجر ، وفى لوحات الاعلانات بالمدارس والمكتبات . وينتظر منها أن تعلم الجمهور بتفاصيل الاخراج القادم . ولكن يقبلها أصحاب المتاجر وأمناء المكتبات ، يجب الا تزيد مساحتها على ١١ × ١٧ بوصة ، أو ١٤ × ٢٠ بوصة على الأكثر ، والا شغلت مكانا كبيرا فلا يرحب بها .

يجب توزيع المصنقات ، قدر المستطاع ، قبل العرض الإفتتاحي بثلاثة

أسابيع على الأقل . يجب أن يضعها الشخص الذى يوزعها ، يضعها بنفسه فى فترينة المتجر أو لوحة إعلانات المدارس أو المكتبات ، ليضمن وضعها فى مكان بارز . فالمصقة المعروضة فى مكان غير ظاهر قليلة القيمة ، إذ لن يراها الا القليل من الناس .

كذلك ، المصقة السيئة التصميم أو المحيرة قليلة القيمة جدا الى أقصى حد ، إذ لن يهتم بها الناس الا نادرا . فلكى تكون المصقة عظيمة الأثر يجب أن تكون جذابة قدر الامكان فى كل من اللون والنظام ، وأن تكون مصممة بحيث تبدو المعلومات الأساسية التى تتضمنها ، تبدو من أول وهلة . وعموما ، من أهم المعلومات التى تتضمنها المصقة هى عنوان المسرحية ، ويجب تأكيدها فى المصقة ، الى أقصى حد . وريما كان الشيء التالى فى الأهمية هو اسم الجمعية أو الفرقة التى تقدم المسرحية . يعد ذلك يأتى تاريخ تقديم المسرحية ومكان عرضها . وأقل المعلومات أهمية هى أسعار التذاكر ، وساعة العرض والمنظمة (أن كان هناك منظمة) التى ستتنتفع من اخراج المسرحية . (اذا كان المنتفع منظمة محترمة معروفة ، وضع اسمها فى مكان ظاهر فى المصقة إذ ربما يعمل اسمها على زيادة مبيعات التذاكر) . وهكذا ، يجب وضع الأسماء التى يمكن جدا أن تزيد فى مقعة الناس بالمسرحية ولهفتهم الى مشاهدتها ، يجب وضعها فى مكان بارز بالمصقة ، أما المعلومات التى تحمل مجرد الاعلام بشئ ما ، فيجب وضعها فى أماكن أقل أهمية .

الاعلانات الصغيرة :

تحمل هذه الاعلانات نفس المعلومات التى تكتب فى المصقات ، ولكنها أصغر مساحة وتطبع على ورق رخيص أبيض أو ملون ، بدلا من طبعها على ورق مقوى . وتوضع هذه الاعلانات ، عادة ، فوق نضد الخزينة بالتاجر للبطنية أو على المناضد فى صالات التجميل والمطاعم . والمقصود بهذه الاعلانات أن يلتقطها الزبائن ويأخذونها معهم الى منازلهم ليقرءوها ويفهموا ما فيها وقت راحتهم .

العروض الخاصة Special displays

كثيرا ما تقوم جماعة تمثيلية بتمثيل مسرحية تسهل الاستثمار بعرض

خاص فى فترينة متجر أو مدرسة أو مكتبة • فمثلا ، تستطيع مسرحية « رجل كل الفصول » أو مسرحية « بيكيت » أن تغرى صاحب مكتبة محبا للمشاريع بأن ينظم عرضا لكتب تضم عصر المسرحية وكذلك صور الملابس أو أعمال الحفر فى الأثاث الخاصة بنفس عصر المسرحية ، ليعطى فكرة عن الحياة فى ذلك العصر • كذلك تغرى إحدى مسرحيات إيسين أو سترندبيرج ، أمين مكتبة مدرسية لكى يعد عرضا عن تاريخ شبه جزيرة اسكنديناوه من عصر الفايكنج الى العصر الحاضر • وقد تحت مسرحية « لتشيكوف » على عمل عرض للمقارنة وإظهار الفروق بين روسيا فى عصر تشيكيوف وروسيا اليوم • والواقع أنه ربما كانت هناك ناحية يمكن استغلالها فى كل مسرحية تقريبا ، تختارها جماعة تمثيلية ، إذا رغب رجال الاعلان فى البحث بجهود كاف • وإذا كانت هذه العروض الخاصة لا تعمل على زيادة المبيع من التذاكر ، فانها تزيد فى متعة الجمهور فى ذلك الاخراج ، وبالتالي ، تزيد ، بطريق غير مباشر ، فى عدد من يحضرون العرض •

التذاكر Tickets

الهدف من كل جهود الدعاية هو زيادة مبيعات التذاكر • ولتحقيق هذا الغرض ، يجب جعل الاخراج نفسه يبدو ممتعا وجذابا • كما يجب أن تكون أسعار التذاكر معقولة والتذاكر نفسها سهلة الشراء ومريحة فى استعمالها •

تسعير مقاعد الصالة Seating the house

عند عمل سلم لأسعار a price scale التذاكر ، يجب على مدير المسرح (أو المخرج أو أمين الخزينة treasurer) ألا يرفع سعر التذاكر أكثر من اللازم • يجب أن يضع فى ذهنه أن الأفضل له أن تمتلئ قاعة المتفرجين (الصالة) الى آخرها بتذاكر سعر الواحدة دولاران ، على أن تكون خاوية نصف ممثلة بتذاكر سعر أربعة دولارات • كما يجب أن يضع فى ذهنه أيضا ألا يزيد عدد العروض عما يضم عدد الأشخاص الذين يتوقع حضورهم لمشاهدة تلك العروض • وهنا أيضا يحاول اجتذاب القاعة نصف الممتلئة •

عند تسعير مقاعد صالة صغيرة • ربما يكفى جعل سعرين فحسب للمقاعد • فعادة ، يوضع السعر الأعلى للمقاعد الامامية والوسطى • أما

المقاعد الخلفية والجانبية فتكون بسعر منخفض عن السابق * وأن كان هناك
بلكون كانت تذاكر مقاعده بنفس السعر المنخفض * وعند التمثيل فى صالة
كبرى * يحسن تسعير مقاعدها ليكون هناك ثلاثة أسعار أو أكثر لتلك المقاعد *
وعلى أية حال ، يجب أن يكون الهدف ملائمة الأسعار لما تستطيع أن تتحمله
ميزانية الأشخاص الذين ينتظر أن يشاهدوا عرض المسرحية *

المقاعد المحجوزة Reserved seats

الأفضل حجز جميع المقاعد * فهذا يعطى من يشتررون التذاكر أولا أن
يحصلوا على خير المقاعد * كما أنهم لا يضطرون الى الحضور قبل رفع
الستار بنصف ساعة ليتأكدوا من حصولهم على مقاعد مناسبة *

ومع ذلك ، فحجز جميع المقاعد يتطلب قدرا معينا من التخطيط المسبق؛
وعناية أكثر فى تناول التذاكر * فأولا ، يجب ترقيم كل مقاعد الصالة ،
ووضع حروف هجائية لجميع الصفوف * وإذا كان بعض المقاعد أو كلها
قابلا للحركة فقد يسبب هذا الترقيم مشكلة * وفى هذه الحالة من الأفضل
تقسيم الصالة الى عدد من الأقسام ، ثم لا تباع التذاكر الا بقدر عدد المقاعد
الموجودة فى كل قسم * وإذا كانت هذه الطريقة ليست مرضية لسياسة
الحجز ، فانهأ على الأقل تضمن أن يحصل الراغبون فى دفع سعر أكثر ،
على مقاعد فى الأماكن التى يريدونها *

ترتيب التذاكر Ordering tickets

إذا لم تكن المقاعد محجوزة ، أو اذا قسمت الى أقسام وبيعت بأسعار
مختلفة ، فيمكن ترتيب التذاكر أو ترقيمها لدى أية مطبعة محلية * أو يمكن
أن تطبعها فرقة الطباعة بالمدرسة الثانوية * ومع ذلك فيجب وضع طريقة
محكمة للترقية بين تذاكر كل عرض والآخر - يوضع أرقام مثلا اذا لم تكن
التواريخ معروفة - وكذلك مختلف الأقسام ، وذلك بألوان مختلفة اذا قسمت
الصالة الى عدة أقسام *

إذا كانت الصالة مرقمة وجميع المقاعد محجوزة فمن الأفضل ترقيم
التذاكر مباشرة لدى مطبعة متخصصة فى طبع التذاكر * (انظر الملحق رقم ٢) *

تحتوى تلك المطبعة على آلات طباعة أوتوماتيكية ترقم كل تذكرة على حدة .
ويجب أن تعطى خطة المقاعد (أنظر شكل ٢٢ - ٢) . وعلاوة على ذلك يجب
اعطاء المطبعة عدد وتواريخ العروض وأثمان مختلف مواضع التذاكر ،
ووقت العرض ، واسم المسرحية ، واسم الفرقة التمثيلية إذا أريد ذلك .

عند ترقيم التذاكر لدى دار طباعة للتذاكر المسرحية ، يجب طلبها قبل
الموعى بأسبوعين على الأقل لتسلم التذاكر . وتعلن بعض المطابع عن
استعدادها لتسليم التذاكر فى ظرف أسبوع ، ولكن من الخطر الاعتماد على
ذلك . لأنه إذا فرض أن بيع التذاكر سيبدأ قبل العرض الأول بأسبوعين ،
وجب طلب التذاكر قبل ذلك العرض بأربعة أسابيع .

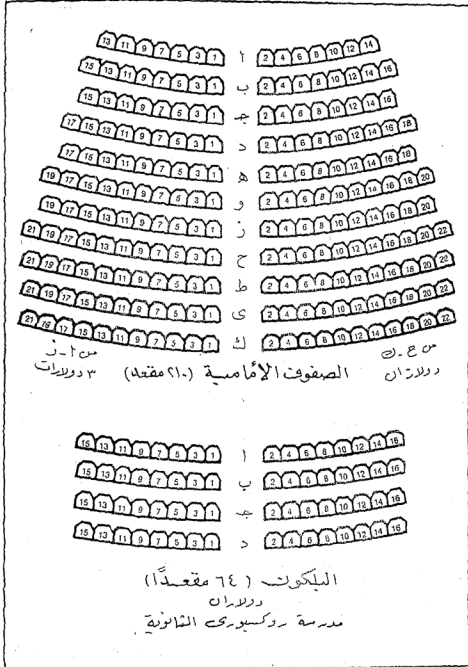
Ticket sales

بيع التذاكر

تباع التذاكر ، فى أغلب الأحوال بواسطة شبك التذاكر مباشرة ، أو
بواسطة متجر مكلف ، أو بواسطة الأفراد . أما إذا كانت التذاكر غير
محجوزة ، فلا تكون هناك مشكلة معينة لتناول بيع التذاكر . فيعطى شبك
بيع التذاكر عددا معينا ، يقوم ببيعه الموظفون المسئولون عن التذاكر أو عن
النقود قيمة التذاكر .

عندما تكون المقاعد محجوزة ، تصبح مسألة بيع التذاكر معقدة بعض
الشيء . والأفضل أن يعهد ببيعها جميعا الى شبك التذاكر . وإذا أمكن ،
ترتب تذاكر كل عرض على رف خاص به خانات لكل صف من المقاعد ، ولكل
سعر . فإذا كان هناك ثلاثة عروض ، وجب أن يكون هناك ثلاثة رفوف
للتذاكر . وعند تسليم التذاكر من المطبعة ، ترتب على الرفوف بمجرد نزع
الأغلفة عنها . وبذا يستطيع بائع التذاكر بنظرة بسيطة أن يعرف عدد التذاكر
الباقية لديه من كل عرض .

وسواء حجزت التذاكر أو لم تحجز ، يجب تناولها بعناية فائقة . يجب
إقفال حجرة بيع التذاكر فى كل مرة لا يكون بها الموظف المسئول . ويمكن
تحويل التذاكر المسروقة الى نقود حاضرة cash money ، غير
أنه لا توجد طريقة لمعرفة أى التذاكر هو المسروق .



وفى المنتديات الكبرى حيث يكون من غير المريح لكل من ينتظر أن يشترى تذكرة ، أن يحضر بنفسه الى شباك بيع التذاكر ، من الأوفق اقامة شباك أو شباكين مساعدين • وعادة ما يكون هذان فى صيدلية أو متجر للكتب أو مكتبة تباع أدوات الكتابة فى مناطق التسويق الكبرى • يجب أن يعطى كل شباك مساعد عددا معينا من التذاكر لكل عرض ، وكذلك صورة من خطة مواضع المقاعد كى يستطيع الزبائن أن يعرفوا بالضبط مواضع مقاعدهم •

وبالإضافة الى شباك بيع التذاكر ، تستطيع فرق التمثيل تنظيم حملة لبيع التذاكر تذرع الأحياء بيتا بيتا لزيادة مبيعات التذاكر • وهذا يتطلب جهدا كبيرا وتنظيما رائعا وعددا كبيرا من العمال الراغبين - ويختارون عادة من بين هيئة التمثيل وأصدقائهم - وينتج عن هذا بيع كميات ضخمة من التذاكر ، وخصوصا فى حالة الفائدة حيث يمكن مكافأة جهود المنتفعين والانتاج نفسه •

وهناك طريقة أفضل من هذه لزيادة عائد الإخراج وهى وضع الفرقة تحت رعاية شخصية عظيمة من المواطنين البارزين أو بيوت الأعمال المحلية • ونظير وضع أسماء هؤلاء كحماء للفرقة ، يوافقون على أن يدفعوا مبالغ أكثر من ثمن التذاكر - أحيانا ضعف الثمن - التى يشترونها • وهذه الطريقة مجدية بنوع خاص عندما يشعر هؤلاء الحماة أنهم يشتركون فى غرض جدير بالرعاية • ومع ذلك ، تحتاج هذه الطريقة الى حملة تليفزيونية نشيطة تقوم بها لجنة متحمسة فتجعلها مجدية بحق •

التصاريح المجانية Passes

يجب عدم صرف التصاريح المجانية الا نظير خدمات حقيقية ، لان تعطى كيفما اتفق لقاء خدمات عادية • وبالطبع يجب منح الجريدة الحلية أو الجرائد المحلية تصاريح مجانية (المعتاد اعطاء تذكرتين لكل صحيفة) بأمل أن ترسل شخصا يشهد العرض الافتتاحى فيكتب عنه • كذلك المتاجر التى أسهمت بالأمثلة أو أعارت بعض الأثاث يجب مكافأتها بالتصاريح المجانية عندما يكون هذا مناسبا • ولكن ، كقاعدة عامة ، يجب عدم منح هيئة التمثيل أو الموظفين أية تصاريح مجانية • فعادة ما يكون الأشخاص الذين سيعطونهم هذه التصاريح - أسرهم أو أصدقائهم - راغبين فى مشاهدة العرض مهما

يكن الأمر ، سواء بالثمن أو مجانا • وبذا فانك تسمح بحضور أشخاص مجانا بينما هم راغبون فى دفع رسم الدخول •

إذا تأخر بيع التذاكر للعرض الافتتاحى ، دعت الحاجة الى ضمان وجود عدد محترم من المتفرجين باعطاء التصاريخ المجانية لأشخاص راغبين بحق فى مشاهدة المسرحية بينما لا تمكنهم حالتهم المالية من شراء التذاكر • ويستطيع هؤلاء الناس ، بتحمسهم للعرض ، أن يزيّدوا فى متعة الآخرين وبذا يحسنون الاعلان عن المسرحية بأقوال الفم ، وبالتالي يعملون على زيادة البيع من التذاكر للعروض التالية •

وعلى أية حال ، يجب ثقب جميع التذاكر التى تصرف كتصاريح مجانية ، من كلا طرفيها • وعندما يمزق التذكرة الموظف المختص ، تبقى فى يد حاملها وبها ثقب فى أحد طرفيها ، وبذا يمكن استبعادها عند احصاء عدد الحاضرين • هذا الاجراء ضرورى لموازنة الحساب فى شبك بيع التذاكر •

البرنامج Programs

الغرض الرئيسى للبرنامج هو تزويد المتفرجين بكل المعلومات التى يحتاجون اليها كى يتنبعوا العرض بسهولة وفهم • وتتضمن هذه المعلومات أسماء الفرقة التمثيلية ، والمسرحية ومؤلفها والمخرج ومصمم المناظر وقائد الفرقة الموسيقية وكل من أسهم فى الاخراج • كما يتضمن جميع المعلومات الأساسية عن المسرحية نفسها : مكان أحداثها ، والعصر التى وقعت فيه وتعاقب المناظر ، وأية معلومات أخرى قد تساعد على منع الالتباس • وأخيرا ، يتضمن البرنامج أسماء هيئة التمثيل والأدوار التى يقومون بها ، وكذلك أسماء الموظفين الآخرين ونوع اسهامهم فى الاخراج •

وبالإضافة الى هذه المعلومات الحيوية ، قد يتضمن البرنامج معلومات عامة عن المسرحية أو عن هيئة التمثيل أو عن الموظفين • وتشمل هذه المعلومات نبذات موجزة عن تواريخ حياة أبطال المسرحية وممثليها الأوائل وأوليات الممثلات ، مع معلومات اضافية عن المسرحية ومؤلفها ، وفى بعض الأحيان عن مخرجها •

وأخيرا يجب أن يتضمن البرنامج اعلاما عن الأشخاص أو المؤسسات أو المنظمات التي أسهمت بالأمثلة أو الخدمات ، فى الاخراج • وإذا كان هناك منتفع معين بالاخراج ، وجب أن يشمل البرنامج وصفا لهذه المنظمة والعمل الذى تقوم به •

اعداد البرنامج Preparation

يلزم جمع مادة البرنامج فى وقت مبكر قدر الامكان ، ابان فترة البروفات • ويجمعها ، عادة ، أو يكتبها ، رجال الاعلان أو شخص آخر يكلف بهذا العمل • ومن الطبيعى أن تكون جميع المواد جاهزة للطبع قبل العرض الأول بأسبوع على الأقل •

وقبل طبع البرنامج ينبغى على المكلف بالبرنامج أن يراجع البروفات مع المخرج أو مع هيئة التمثيل والموظفين للتأكد من عدم نسيان أى فرد ، وأن العمل الذى قام به كل شخص قد تضمنه البرنامج وأنه لم يحدث خطأ املائى فى اسم أى فرد • وأخيرا ، بعد هذه المراجعة الدقيقة ، يسمح للطباعة بطبع البرنامج •

يجب تصميم البرنامج بحيث تكون كل المعلومات فيه فى ترتيب منطقي ، وأن تعطى أهم المعلومات أبرز الأماكن • ويجب أن يشمل الغلاف اسم المسرحية واسم مؤلفها واسم الفرقة التى تقدم هذه المسرحية واسم المسرح أو القاعة التى ستمثل فيها • وعادة ما يكون اسم المسرحية هو أهم ما فى البرنامج • كما يمكن أن يتضمن الغلاف اسم المخرج واسم مصمم المناظر ، واسم قائد الفرقة الموسيقية ، وتواريخ العروض • وزيادة على ذلك ، قد يحتوى الغلاف على زخرف من زخارف النحت أو زخرف خطى ليوحى بروح الاخراج • اجتنب كثرة المعلومات اذ تزحم الغلاف وتجعل البرنامج كله غير جذاب للنظر •

ويجب ترتيب الصفحات الداخلية للبرنامج بنفس العناية التى روعيت فى الغلاف • فى البرنامج ذى الصفحات الأربع ، تكون الصفحة الثالثة أكثر الصفحتين الداخليتين تأكيدا : لذا ينبغى أن تضم أعضاء هيئة التمثيل وأشخاص المسرحية وأية معلومات أخرى خاصة بزمان المسرحية ومكانها ،

واقسام الفصول • وعندئذ تكرر الصفحة الثانية للموظفين وما قام به كل منهم من أعمال رائدة وغير ذلك من المعلومات الضرورية • وتستعمل الصفحة الرابعة لقائمة مذ شملوا المسرحية برعايتهم ، اذا وجدت تلك القائمة • واذا بيعت أية اعلانات ، لزم توسيع البرنامج ، واختلف ترتيب مواد بعض الشيء • وعلى أية حال ، فان أعضاء هيئة التمثيل ومعلومات المناظر ، هي أهم ما يعنى المتفرجين • لذا يجب اعطاؤها أهم المواضع فى الصفحات الداخلية •

الاعلان فى البرنامج Advertising

اذا رغب شخص ما فى الاضطلاع ببيع الاعلانات فى البرنامج ، فان هذا الاعلان يصبح مصدر دخل اضافى عظيم • فمثلا اعلانان أو ثلاثة تسد نفقات صعب البرنامج كله • وما زاد على ذلك فهو ربح واضح • ومع ذلك ، يجب على الفرقة التمثيلية الا تغالى فى قيمة الاعلان بالبرنامج • وبينما بعض انواع الاعمال قد ينتظر لها الفائدة من وراء الاعلان ، فان أعمالا أخرى يبدو أنها لا تجنى فائدة ما ، وأية محاولات لاقتناع هذه الأخيرة بالاعلان فى البرنامج ، مرفوضة تماما • فمن الخير التركيز على الأعمال التى تقيد من الاعلان - كالحوانيت والمتاجر المحلية والمطاعم ومنظمات الخدمات - بدلا من ضياع الوقت على تلك التى لا يفيدها الاعلان بالبرنامج فى قليل أو كثير، ومن أمثلة هذه : تجار السيارات والصناع المحليون •

ادارة الصالة House Management

لا يكفى اغراء المتفرجين بالحضور الى المسرح أو أن تقدم لهم اخراجا ممتعا كثيرا عند وجودهم هناك : بل يجب أن يشعرو أيضا بالراحة والاهتمام بهم طيلة وجودهم بالمسرح • وهذا ما يختص به مدير الصالة وموظفوه •

يجب على مدير الصالة أن يتأكد من الترحيب بالمتفرجين فى صالة نظيفة جيدة التهوية وأنه لا يوجد أى تضارب فى التذاكر (وإذا كان هناك تضارب فيجب تسويته بأسرع ما يمكن) ، وأن هناك برامج كثيرة تكفى جميع المتفرجين ، وأنهم ينهبون الى بدء التمثيل قبل رفع الستار بوقت مناسب عند بداية المسرحية ، وخفضه عند نهايتها • وأن الزبائن المتأخرين يحصلون على مقاعدهم بغاية الهدوء لئلا يكون ذلك مزعجا للمتفرجين الآخرين • وأن

يتصف جميع موظفيه بالتعاون مع المشاهدين ومساعدتهم والاهتمام بهم ،
بدلا من المضايقة والازدراء .

وبعبارة أخرى ، طالما أن مدير الصالة وموظفيه لا يتدخلون إطلاقا في
صفة الاخراج نفسه ، فمن الطبيعي أن يكون صميم عملهم الحالة النفسية
التي يرى بها المشاهدون العرض . فإذا ما شعر المتفرجون بالراحة وحسن
المعاملة ، استجابوا ، بغير شك ، الى ما يحدث فوق المنصة بايجابية أكثر
مما لو ضايقهم سوء المعاملة وعدم الراحة فيما يجاورهم . ومن واجب مدير
الصالة وموظفيها أن يراعوا الراحة التامة والامتنان لجميع المتفرجين .

فمعد قيام أية فرقة تمثيلية بعمل مسرحية يجب أن تعلم أن هدفها مزدوج
الأغراض : أن تنتج أفضل اخراج ممكن ، بالمواهب والنقود التي لديها ، وأن
تجلب أكبر عدد ممكن من المتفرجين ليشاهدوا ذلك الاخراج . وتذكر أن
الاجراج يغير متفرجين ليس سوى نصف اخراج . سيكون عملا غير تام
متوقفا . لهذا السبب ، يجب بذل منتهى العناية في اختيار من يقومون
بالدعاية والاعلان ، واعداد الميزانية اللازمة ، والاشراف على النواحي
المالية ، والاشراف على بيع التذاكر ، وإدارة العمل بالصالة وقت العرض .
ومن واجب هؤلاء مراعاة اعلام أكبر عدد ممكن من المجتمع بالاخراج القادم،
وأنهم قد حثوا بما فيه الكفاية ، على المجيء لمشاهدته ، وأنهم يعاملون
المعاملة اللائقة التي تبهجهم بمجرد جلوسهم في مقاعدهم ، وأن هناك
تلبية لاحتياجاتهم وما يريحهم . فإذا ما أعدت العدة لهذه المتطلبات ، تأكدت
الفرقة من اقبال عدد كبير من الجمهور على مشاهدة العرض بمتعة ولهفة ،
وتدقق أعدادهم باستمرار لحضور العروض التالية وكان الجمهور مستعدا
دائما لمشاهدة كل عرض جديد بنفس راضية .

الباب الثالث والعشرون

العرض

نهاية كل التخطيط ، وجميع البروفات ، وكل تصميم المناظر وتركيبها وتصويرها ، وجمع وصنع كل الأمتعة ، وخياطة كل الملابس وملامتها وتركيب جميع الأنوار وضبط اتجاهات أشعتها ، وكل ذلك الاعلان والدعاية وبيع التذاكر ، هي العرض الأول للمسرحية . انه الحادث الذى وجهت نحوه كافة الجهود . وكل شيء جاء قبل العرض الأول ليس سوى مقدمة . وكل ما يأتى بعده سيكون عديم الأهمية .

وبالطبع ، بذل كل فرد اشترك فى الاخراج ، قدرا كبيرا من الوقت والفكر والجهد - وغالبا ما كان هذا على حساب أشياء أخرى كان يجب عليه أن يؤديها . ولهذا كان لكل فرد متعة حيوية فى أن يرى العرض يسير على خير ما يرام . وقد قدر المستطاع ، وهذا بحق هو ما يمثل نوايا مختلف الأشخاص الذين أسهموا فى الاخراج . ولزيادة فرص التهوؤ بالاخراج ، هناك بعض اجراءات مجربة الوقت ، يجب اتباعها .

The Director

المخرج

عند العرض الأول ، يتم الجزء الأكبر من عمل المخرج . ليس هناك ما يفعله بعد ذلك الا القليل لتحسين الاخراج حتى يكون على أحسن حال اذا كان يأمل لهيئة التمثيل والموظفين حظا سعيدا ، ثم يتسحب الى الصف الأخير من الصالة ، حيث يتالم وحده على كل الأشياء التى لم تعمل (وربما لم تعمل ابدا) حسبما يجب هو ويرضى .

يفرض هذا أن المخرج كان محظوظا جدا اذ وجد مدير منصة ماهرا ومستولا ، ومساعدين جيورين ، وامينة ملابس لا تعرف التعب ، وموظفى منصة وأمتعة أكفاء متمرتين ، وخبيرا بالصوت عظيم البراعة ، وعاملا ذا ضمير حى يدير لوحة المفاتيح الكهربائية . ولما كان هؤلاء فى مسرح الهواة المتوسط غير متوفرين دائما ، فمن الأفضل للمخرج أن يملك فى خلفية المنصة ، اذا اقتضت الضرورة ليعمد يد العون عند أى خلل طارئ قد يظهر .

الواجب الرئيسى للممثلين أثناء العرض هو أن ينقلوا بدقة الى المتفرجين كل الأفكار والعواطف التى اكتشفوها فى الشخصيات التى يمثلونها ، أثناء سير البروفات • غير أن لهم واجبات أخرى لها تأثير على جودة الاخراج وكماله •

يجب على جميع الممثلين تنفيذ تعليمات مدير المنصة لضمان سير الاخراج حسب الخطة الموضوعة • كما يجب عليهم الحضور الى المسرح فى المواعيد المحددة ، وأن يكونوا مستعدين دائما لدى جميع اشارات الدخول • يجب أن تكون معهم كل ملابسهم وأدوات الأيدى التى قد يحتاجون اليها أثناء المشهد • وعندما يكونون خارج المنصة ينبغى عليهم التزام الهدوء والابتعاد عن طريق غيرهم •

يجب على الممثلين أن يراعوا أيضا بعض قواعد السلوك التى قد تؤثر على المنظر الفنى للاخراج • يجب عليهم ألا يسترقوا النظر ، اطلاقا ، من خلال الستائر أو الفتحات الموجودة فى المناظر ، ليروا عدد الموجود من المتفرجين أو انفعالاتهم • يجب عليهم عدم استقبال أى شخص من المتفرجين خلف المنصة أثناء الفواصل بين المناظر أو الفصول - وانما فقط فى نهاية العرض • يجب عليهم عدم التدخين وهم خارج المنصة ، ليس لاجتناب أخطار الحريق فحسب ، بل ولأن الدخان يتخذ طريقه الى المنصة فيعمل على شroud ذهن المشاهدين • وأخيرا ، أهم شيء ، هو أنه يجب عليهم عدم الخروج أبدا ، الى الصالة بملابس التمثيل أو بالمكياج أثناء العرض - حتى ولو كان دورهم فى الفصل الأول فحسب وينتظرون نزول الستار • يجب أن يضع الممثلون فى أذهانهم أن المسرح منظر خداع ، وأن المتفرجين يستاءون اذا رأوا الخداع يتحطم ، كأن يروا ، مثلا ، سيدة صغيرة السن كانوا ييكون من أجلها منذ بضع لحظات ، فإذا بها جالسة فى صف خلفهم تضحك ملء شديقتها على حركات أو أقوال ممثل آخر فوق المنصة •

كثيرة تتطلب التنسيق ، وكثير من الأشخاص يلزم تتبعهم ، وإشارات عديدة لبدء الدخول يجب تذكرها ، ينبغي أن يقوم بهذا كله شخص واحد مسئول عن ربط جميع أجزاء الإخراج وتفصيله معا ، والتأكد من سيره بدون توقف ولو للحظة واحدة . هذه وظيفة مدير المنصة . فان كان وأعياء بارع التنسيق، سار العمل دقيقا سهلا دون أى حادث . أما اذا كان غير مسئول أو عديم الخبرة ، كان من الخير لهيئة التمثيل أن « تقف فى مهبط العاصفة » . وعلى أية حال ، يجدر به مراعاة الروتين الآتى :

كقاعدة عامة ، يجب أن يصر على ضرورة حضور جميع أفراد هيئة التمثيل قبل موعد رفع الستار بساعة . ومن كان بحاجة الى ماكياج كثير فعليه الحضور قبل ذلك . ومن كانت أدوارهم بعد الفصل الثانى أو الثالث ، فقد يسمح لهم بالجيء بعد ذلك بفترة معقولة . ولكن يجب على جميع هيئة التمثيل أن يكونوا فى المسرح عندما يعلن مدير المنصة أو مساعدة ، النداء الأول ، قبل الموعد المحدد لرفع الستار بنصف ساعة . وإذا كان عدد التخلفين كبيرا لزم عمل ترتيب لدراسة الموقف خلال نصف الساعة الباقية .

وبعد النداء الأول مباشرة ، يجب عليه مراجعة المناظر والأدوات والأمتعة للتأكد من وجود كل شئ وأن كل شئ معد لرفع الستار .

بعد هذه المراجعة ، يجب أن يقوم بالمراجعة مع رجال الصوت والضوء للتأكد من أن كافة أجهزتهم فى أماكنها وفى صلاحية تامة للعمل .

قبل موعد رفع الستار بخمس عشرة دقيقة يجب على مدير المنصة أو معاونته أن ينبه جميع الممثلين فى حجرات ارتداء الملابس ، الى الوقت ، كى يستطيعوا إتمام ماكياجهم ويرتدوا ملابسهم .

قبل موعد رفع الستار بخمس دقائق ، يجب على مدير المنصة أو مساعده ، إصدار التنبيه الأخير للممثلين . وعندما يسمعون هذا ، يجب على جميع الممثلين الذين سيظهرون فى الفصل الأول ، أن يتجهوا فى الحال الى المنصة ، مستعدين لبدء التمثيل .

عندما يتأكد من أن جميع ممثلى الفصل الأول على المنصة ، يتصل بمدير الصالة ليعرف ما إذا كان معظم المتفرجين قد وصلوا وجلسوا فى أماكنهم . فإذا كان معظمهم فى أماكنهم ، أعطى مدير المنصة ، من الصالة ، إشارة ، بجرس أو بزنان أو بفلاش ضوئى ، بأن التمثيل وشيك البدء . أما إذا كان المتفرجون ما زالوا يدخلون وأن هناك عددا منهم ينتظر دخوله فعليهم إزجاء رفع الستار قليلا ، منعا للارتباك فى اللحظات الأولى من تمثيل المسرحية . ومع ذلك ، فلمنع قلق المتفرجين الجالسين ، يجب على مدير المنصة ألا يؤجل رفع الستار أكثر من ثماني أو عشر دقائق بعد الموعد المحدد له .

إذا ما اطمأن مدير المنصة ، على جلوس معظم المتفرجين ، نادى : « أيها الممثلون ، الى أماكنكم ! » وعندئذ يتجه الممثلون الى مواضعهم لبدء التمثيل .

إذا ما صار كل فرد فى مكانه ، أعطى مدير المنصة الإشارة الى عامل النور بإطفاء أنوار الصالة وإضاءة أنوار المنصة .

عندما يعلن عامل النور انجاز مهمته ، أعطى مدير المنصة الإشارة الى عامل الستار ليرفعه ، وهكذا تبدأ المسرحية .

للتأكد من صحة وقت سير العمل ، على مدير المنصة أن يدون وقت بدء التمثيل ، بالضبط ، على لوحة مذكراته .

أثناء سير التمثيل فى كل فصل ، يجب على مدير المنصة أو مساعده أن يتأكد باستمرار من أن كل ممثل فى موضعه ومستعد للدخول ، وأن معه الأدوات التى سيستعملها أثناء التمثيل .

يجب كذلك على مدير المنصة أو مساعده أن يراعى سيادة الهدوء التام خلف المنصة باستمرار .

يجب على مدير المنصة أثناء سير التمثيل ، أن يتتبع كتاب التلقين الخاص به ، كي يعطى الإشارة الى عامل النور كي يصدر اشعارات البدء

الضوئية ، وإلى عامل الصوت لاعطاء اشارات البدء الصوتية .

قبيل نهاية كل فصل أو منظر، على مدير المنصة أو من ينيبه أن ينبه عامل الستار لانزاله لحظة تسلمه الإشارة بذلك .

كذلك يدون مدير المنصة ، فى قائمة الوقت ، وقت نهاية الفصل أو المنظر ، حتى يستطيع متابعة وقت سير العمل ومقارنته بمثيله فى العروض السابقة أو فى العروض المستقبلية .

بمجرد نزول الستار ، يجب على مدير المنصة اخلاؤها من الممثلين حتى يستطيع عمالها نقل المناظر كما يستطيع عمال الأدوات والآلات استبدالها .

قبل نهاية فترة الاستراحة بحوالى دقيقتين ، يجب على مدير المنصة اعطاء إشارة الى الجزء الأمامى من الصالة ، بواسطة جرس أو زئان كهربى أو ضوء ، بأن تمثيل المسرحية سيستأنف بعد لحظة . ثم يتبع نفس الاجراء السابق .

عند نهاية المسرحية ، اذ ينزل آخر ستار final curtain ، يجب على مدير المنصة أن يباشر نداءات الستار ، التى لابد أن أجريت وعملت بروفاتها أثناء البروفات بالملايس حتى يعرف كل ممثل ماذا يطلب منه بالضبط . ثم ان كل ما على مدير المنصة أن يفعله هو أن يعطى إشارة الى عامل الستار متى يرفع الستار وينزله ، وإلى عامل النور ، متى يضىء الأتوار ومتى يطفئها (ومن السياسة الحكيمة ، لمنع الارتباك ، أن يضع مدير المنصة أمر نداءات الستار على لوحة الاعلانات كى يقرأه الجميع فيعرف كل ممثل أى النداءات يجيب وأيها يترك) . وإذا طلب المشاهدون مزيدا من نداءات الستار عما كان متوقعا فمن الأفضل استدعاء جميع الفرقة للنداءات الاضافية additional calls ويحتفظ بهم هناك حتى يقنع المشاهدون فلا ينتهى العرض الا بعد نزول الستار لآخر مرة ، واضاءة أتوار الصالة .

الخاتمة Finale

لا يستدل على حسن سير العرض بمجرد التزام الممثلين ومدير النص
بالتنفيذ الكامل للتعليمات السابقة . وإنما يستدل على الصفة الأساسية
للعرض أولا ، بالمرحية ودرجة جودة تصميم الاخراج وتنفيذه . ومع ذلك ،
فإذا كانت المسرحية سليمة ، وكان تصميم الاخراج رائعا ، واسناد الادوار
للممثلين ملائما ، وتصميم المناظر جيدا ، والاضاءة صحيحة والاخراج فائقا
والتمثيل متقنا ، إذن ، فإن التمسك بالدقيق بالقواعد التى تحكم سير العرض ،
يجب أن يساعد المسرحية على أن تبدو فى أبهى حللها وأزهى روعتها
بروائها ، وأن تحدث الصدمة القوية المتماسكة الموحدة على المشاهدين

إذا ما نجح الاخراج فى تحقيق هذه الغاية أحس كل من أسهم فيه
بالرضى . أما المتفرجون فانهم قانعون بأنهم قضوا سهرة ممتعة ومثيرة ،
ومؤثرة ومسلية ومبهجة ، فى المسرح . وأما للمخرج ومصمم المناظر وهىئة
التمثيل والموظفين والعمال فانهم راضون إذ اثاروا الحياة ، ونشروا الوعى
واثاروا العقول ووسعوا آفاق من أسعدهم الحظ بمشاهدة عرضهم . وأحيانا
عندما يبدو كل شيء قد قام بدوره على ما يرام ، واكتشفت هيئمة التمثيل
أعماقا جديدة فى مشاعر الشخصيات التى مثلوها ، ويتخذ العرض كله رواء
ورونق الحياة ، فهناك الرضى الأعظم بالاسهام فى خلق عمل فنى حقيقى .

ليس الطموح الى ذلك السمو بالمطموح الصغير . فالوصول اليه
عمل عظيم ضخم . وعلى أية حال ، فالرحلة تستحق الجهد .

معجم المصطلحات المسرحية

above	الى خلف المنصة • وراء شخص أو شيء نحو خلفية المنصة
accent	تأكيد النبر
act curtain	ستار يرفع وينزل لبيان بداية ونهاية فصل
action	تطور الحدث
ad lib (ad libidum)	اية سطور أو أعمال تمثيلية يدخل الممثل عليها تصحيحا
approach to a part	أسلوب الممثل فى أداء دوره
antics	منظر مضحك • أعمال أو أقوال مثيرة للضحك
apron	برقع الستار • مقدم المنصة
apron stage	امتداد منصة التمثيل فوق مقصورة الموسيقى
area	منطقة تمثيل منظر • جزء المنصة الموضح عادة بقطعة أثاث
arena	واحدة أو عدة قطع وصالح لتمثيل منظر
arena = stage	منصة الحلبة • منصة يجلس المشاهدون حول جوانبها
asbestos	ستار مقاوم للحريق خلف قبة واجهة المنصة تنزل فور شبوب حريق لفصل المنصة عن قاعة المشاهدين (الصالة) (وعادة ما تكون غير ضرورية فى المسارح الحديثة ذوات ابواب الخروج الكثيرة الواسعة)
aside	كلام يقوله الممثل للنظارة بحيث لا يسمعه الممثلون فوق المنصة • واستعمل كثيرا فى مسرحيات القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، وفى بعض المسرحيات الحديثة لنقل معلومات الى النظارة ، وجد المؤلف من الصعب نقلها اليهم بالحوار العادى •
audition, general	الاختبار بالاستماع العام
baby spot	مصباح صغير متتبع ذو مصباح قوته من ٢٥٠ - ٥٠٠ وات ويستعمل لاضاءة مناطق بعدها عنه لا يزيد على ١٥ - ٢٠ قدما
backing	لوح منظر ، مفرد أو مزدوج ، يستعمل لاختفاء منطقة خلف باب أو نافذة أو فتحة منظر •

backing strip	مصباح الخلفية ، وعادة ما تكون فيه قوة الوات منخفضة ويستعمل لأضاءة الخلفية حتى لا تبدو المنطقة الخارجة عن المنصة كأنها كهف مظلم .
backstage	خلفية المنصة . جميع المنطقة الواقعة خلف المنصة وتشمل حجرات ارتداء الممثلين ملابسهم ، وحجرات استراحة الممثلين والموظفين أو العمال .
batten	مورينة خشبية أو أنبوبية طويلة ، لتعليق المناظر أو المصابيح أو الستائر ، وغالبا ما يشدها الى اطار السقف حبال ، وتربط الى مريط ثابت . وتستعمل أحيانا لتقوية لوحى مناظر أو أكثر متصلة معا لتكون حائطا .
below	نحو مقدم المنصة أمام شخص أو شيء
bit = bit part	دور كلامى بسيط
blackout	اطفاء جميع أنوار المنصة فى وقت واحد
blank verse	شعر معدوم القافية
blocking out	خطة الاستعداد
boards	منصة المسرح (مصطلح قديم)
book	كتاب التلقين . كتاب الملحن
book ceiling	السقف المسطح ويتكون عادة من لوحين عريضين متصلين معا بمفصلات
boom = boomerang	أنبوبية طويلة رأسية ذات قاعدة ثقيلة ، من الحديد الزهر عادة ، توصل بها المصابيح المتتعبة والمصابيح الغامرة . وعادة ما توضع خلف حاجز ستار المنصة . قاعدة المصباح
border	ستار ضيق من الخيش أو الموسلين أو المخمل يعلق خلف مناظر المنصة لمنع المشاهدين من رؤية ما يدور خلف المنصة .
border light	مصباح جانبى متوسط القوة داخل حوض معدنى بخلفية المنصة لمنع المشاهدين من رؤية ما يدور خلف المنصة . برقع الستار مباشرة
	ويسمى أحيانا X-ray border عندما يوضع خلف
box set	منظر داخلى لحجرة يبين جانبها وظهرها . منظر مجسم . منظر حجرة يسمح للمشاهدين برؤية ما يدور داخلها
brace cleat	علامة

business	العمل التمثيلي • التمثيل
business, imposed	التمثيل الاختياري ، أو الاضافى
business, necessary	التمثيل الاساسى
buzzer	زنان كهربي (القوات المسلحة)
C clamp	مشبك لربط مصباح يانبوية
call board	لوحة الاعلانات
casement window	نافذة ذات مصاريع
cast	هيئة التمثيل
casting	توزيع الأتوار على الممثلين
ceiling plate	لوحة تعليق السقف
cleat	علاقة • مشبك
close in	يستدير مبتعدا عن المتفرجين
clout nail	نوع خاص من المسامير مصنوع من الحديد اللين ليسهل تثبيته
color frame	اطار اقراص الجيلاتين الملونة
colour	نير الصوت (مجمع اللغة)
colouring	التنغيم • التلحين • الترقيم (مجمع اللغة)
composition	التكوين الفني
control board	لوحة التحكم (القوات المسلحة)
corner block	زاوية لتقوية اركان المناظر
corner brace	دعامة مائلة
counter focus	التركيز المضاد • استخدام المخرج لشخصين أو أكثر ، فى مجموعة ، للتركيم على شخص آخر غير الشخص المؤكد (فى منظر) ، للحصول على التنوع
cover	يجب • يقف بين ممثل والمشاهدين
cross	يعبر • يتحرك فوق المنصة من مكان الى آخر
cubism	الأسلوب المكعبى (مجمع اللغة)
cue	اشارة البدء بالكلام أو بحركة تمثيلية أو بعمل ما
cue sheet	مذكرة الاشارات • وهى ورقة يكتب عليها مدير المنصة أو عامل النور ، اشارات البدء بعمل ما
current, alternating	التيار المتردد أو المتقطع
current, direct	التيار المستمر

curtain call	استدعاء هيئة التمثيل بعد النزول الأخير للستار ، تعبيرا عن استحسان المتفرجين
	آخر سطر يقوله ممثل قبل انزال الستار • خط
curtain line = tag line	وهى على المنصة يحدد موضوع نزول الستار
cutout	لوح منظر مبتور • جزء من منظر
cyclorama (cye)	قبة المنصة • سقف نصف اسطوانى للمنصة • حائط مقوس
	من الجبس يضم جزءا من المنصة وتسלט عليه الأضواء
	ليمثل السماء ويستعمل أحيانا (خطأ) لستار من المخمل
	(القطيفة) أو الصوف الخفيف يلف خلفية المنصة وجزءا من جانبيها
dead pack	مجموعة المناظر غير اللازمة للعرض الحالى
dimmer	معتم للضوء • أداة التحكم فى شدة اضاءة مصباح
director	مخرج
dock	مكان تخزين المناظر
double take	استجابة متأخرة من ممثل عندما يدرك أخيرا أهمية شيء سمعه أو رآه
down centre	المنطقة الأمامية الوسطى من المنصة
down left	المنطقة الأمامية اليسرى من المنصة
down right	المنطقة الأمامية اليمنى من المنصة
downstage	مقدم المنصة • جانب المنصة القريب من المشاهدين
dramatic value	القيم الدرامية وهى القيم التى تلقى استجابة عاطفية من المتفرجين
dramatist	مؤلف مسرحى
draperies drapes =	ستائر • حواجز سميكة لحجب المنصة عن الجمهور
dress rehearsal	برفة بالملايس
dress stage	تعليمات تعطى أحيانا لممثل ليتحرك قليلا فوق المنصة كى يظهر غيره أو ليظهر هو فلا يحجب غيره
drop	ستار بخلفية المنصة ليمثل السماء أو منظرا طبيعيا ، أو منظر شارع ، أو الحائط الخلفى لحجرة
drop scene	منظر تهديئة التوتر • وهو منظر قصير يعقب منظرا قويا عالى الطبقة
dry-brush	يطلو بفرشاة تكاد تكون خالية من الطلاء وذلك لمحاكاة الأخشاب والطوب والأحجار ونحوها

dry up	مصطلح يستعمل صفة للممثل الذى نسي سطره التالى
dutchman	شريط من الخيش (عرضه حوالى ٤ بوصات) لتغطية الفرجة بين منظرين متصلين معا بمفصلات • وإذا كان من الخشب سهل نقل ثلاثة مناظر متصلة معا
eccyclema	مصطبة متحركة
effect	الايهام بصوت أو ضوء • الايهام بوجود الرعد أو المطر أو صوت جرس أو النخان أو البرق أو صفارة قطار ، أو ما الى ذلك
effects machine	جهاز احدث اصوات تشبه صوت الرعد أو المطر أو الجرس أو صفارة القطار • الخ
ellipsoidal spot	مصباح قوى ذو عاكس اهليلجى يستعمل ، بنوع خاص ، لاضاءة المناطق الامامية من المنصة من اعلى من واجهة البلكون
esthetic values	القيم الموجودة فى الاخراج والتى يعجب بها المشاهدون من ناحية الجمال والملاءمة
exit line	آخر سطر يقوله ممثل قبل ان يغادر المنصة
experience	مشاهدات
exposition	شرح الاحداث الماضية ليعرفها المشاهدون كى يفهموا وقائع المسرحية
expressionism	المذهب التائرى (مجمع اللغة)
extra	شخص اضافى لزيادة عدد جمع من الأشخاص
fall	خصلة شعر مستعار مرسلة
feed	يقرا سطرًا بحيث يعقب عليه الممثل التالى ، وغالبا ما يكون سطرًا كوميديا
feeder line	سطر مهبط للسطر التالى
fishplate	لوحة تراكب (القوات المسلحة) • وهى دعامة لوصل قطعتين طويلتين من الخشب معا طوليا
flat	لوح المنظر ويتكون من اطار خشبى مغطى بالخيش
floodlight	مصباح غامر ، لإصدار حزمة واسعة من الضوء موجهة ولكن غير مركزة
floor cloth	بساط أو سجادة
floor pocket	لوحة اضرار بارض المنصة ذات عمدة « بريزات » ومتصلة

باستمرار بلوحة الأزرار العامة

fly	يعلق منظرا أو مصباحا بحبل الى اثوابب التعليق
fly gallery	مصطبة بطول جانب المنصة لمراقبة حبال تعليق المناظر (لا توجد بالمسرح الحديث)
fly loft = flies	مكان تخزين المناظر تحت سقف المنصة
fly man	عامل تعليق المناظر والمصابيح
fly space	مكان تعليق المناظر والمصابيح
focus	التركيز
follow spot	مصباح متتبع ، وهن مصباح قوى الضوء ، متنوع التركيز ، يوضع عادة فى ظهر البلكون فى مقصورة بارزة ويستعمل لتتبع خطوات مغنية أو راقصة فوق المنصة •
footlights = foots	حوض معدنى لمصابيح أرض المنصة ويوضع قرب مقدم المنصة، ويضم عدة مصابيح ضعيفة القوة • والغرض منه ادماج أضواء المصابيح القوية ومنع الظلال أسفل حواجب وأنوف الممثلين
forestage = apron	البرقع
fourth wall	حائط وهمى ، منزوع من مقصورة لكى يرى الجمهور ما يدور فى الحجرة
fresnel	عدسة متدرجة لارسال حزمة ضوئية الى مسافة ٢٥ أو ٣٠ قدما ، توضع للمصابيح المتتبع
front	المتفرجون • النظارة - جميع المنطقة الواقعة أمام برقع المنصة
full back	الموقف الخلفى الكامل
full front	الموقف الأمامى الكامل
gag	سطر أو عمل تمثلى مبالغ فيهما لاثارة الضحك
a running gag	تكرار السطر أو العمل التمثلى المضحكين فى فترات لزيادة ضحك المتفرجين ، وعادة ما يكون التكرار مع تهذيب ما يسبب الضحك
gauze = scrim	ستارة من الشاش الخفيف أو أى منسوج خفيف آخر توضع أمام منظر للايحاء بأن ما يجرى خلفه غير حقيقى • كما توضع خلف نافذة أو فتحة فى منظر للايحاء بمنظر الضباب أو ببعد المسافة

gelatin	قرص من الجيلاتين الملون يوضع أمام مصباح متتابع أو مصباح غامر لتلوين الضوء المنبعث منهما
give	تأكيد أهم ممثل فى منظر
green room	حجرة قرب المنصة يستعملها الممثلون والموظفون قبل الفصول أو بينها انتظارا لارشاداتهم أو لمراجعة سطورهم أو أعمالهم التمثيلية
grid = gridiron	أطار من الصلب يسقف المنصة تتصل به بكرات تعليق المناظر
grip	أحد عمال المنصة
ground plan	تصميم المنظر ويشمل مواضع قطع الأثاث التى حددها المخرج مع مصمم المناظر
ground row	منظر طويل ومنخفض ، أو مجموعة مناظر لحجب قاعدة ستارة تمثل السماء ، أو قطع والمصاييح التى تنيرها أو لتوحى بجمال بعيدة ، أو يسياج من النباتات ، قريب ، أو بمنظر بعيد لقمم مباني مدينة ما
hand props	أدوات الأيدي • وهى الأدوات التى يمسكها الممثلون أو يستعملونها كالسجائر والخطابات والأطعمة وما أشبه
highlight	يظل باللون الأبيض • يضىء ضوءا على رسم أو جسم
hold	ينتظر حتى ينتهى الضحك ثم يتكلم بالسطر التالى
holding the book	التلقين
house	الصالاة • قاعة المتفرجين • جميع المنطقة الواقعة أمام الأضواء السفلى لمقدم المنصة • كما يستعمل بمعنى : المتفرجين
house lights	أضواء الصالاة • مصاييح الصالاة
house manager	مدير الصالاة وهو المكلف بالاشراف على كل ما يدور بالصالاة ويختص بالمتفرجين
hue	صنف اللون (مجمع اللغة) • اسم اللون
impressionism	الكواليس والبرقع
inner or false proscenium	فاصل مضحك بين الفصول
jack	مفصلة مثلثة • دعامة مثلثة الشكل
jigger	شريط من الخيش لتغطية القروج بين المناظر
jog	كثرة فى حائط • تخريجة
keystone	الغلق (القوات المسلحة) • لوحة لوصل دعامة بقائى منظر

	حجر الزاوية
lash cleat	مسمار غانجو
lash line	حبل لوصل منظرين معا
leg drop	منظر معلق به فتحة من الوسط ليمثل حافة من أوراق الأشجار فى وسط المنصة أو فى جناحيها
level	مصطبة
light bridge	مصطبة معلقة بالحبال خلف البرقع مباشرة لتركب فوقها المصابيح أو أجهزة الاضاءة الأخرى • ويستعاض عنها فى المسارح الحديثة بأنبوية مثبتة قرب سقف المنصة
light plot or layout	رسم تخطيطى لمواقع المصابيح والمناطق المحددة ليضيئها كل مصباح ، ويشمل الرسم التخطيطى للمنظر وأرض المنصة
lines	حوار المسرحية • حبال تعليق المناظر والمصابيح
Linnebach projector	فانوس سحرى لاسقاط صورة على منظر
live pack	مجموعة المناظر المعدة للتمثيل
loft	موضع بخفية المنصة لتعليق المناظر
mascara	صبغة : أن كانت سوداء استعملت للرمل لزيادة سوادها ، وأن كانت بيضاء استعملت للشعر أو للحواجب لتضفى عليها اللون الأبيض
mask (verb)	يخفى شخصا أو قطعة من عمل تمثلى ، عن عيون المفرجين (noun) . قناع وقد استعمله الممثلون فى المسرحيات الاغريقية وأحيانا نادرة فى المسرحيات الحديثة
move backwards	يتحرك فى الاتجاه المضاد
move forward	يسير نحو ممثل آخر
mounting a play	إخراج مسرحية
mugging	يمثل بوضوح تام أمام النظارة
muntins	عوارض خشبية • قطع مستعرضة • ورق الشيش
necessary business	التمثيل الأساسى أو الفطرى
nosing	عارضة السلم
offstage	جميع مناطق المنصة غير الداخلية فى المنظر

olio	منظر معلق يمثل منظر شارع أو حديقة بخلفية المنصة حتى يمكن التمثيل امامه ، بينما تغير المناظر خلفه • نادرة الاستعمال فى المسارح المعاصرة
olivette	المصباح للؤلؤى الغامر (عتيق الطراز)
one quarter position	الوضع ثلاثة ارباع الامامى • وضع الربيع
open-ended	غير محدود
open up	يستدير نحو المتفرجين
overacting	التمثيل الزائد
overlap	يبدأ الكلام بينما لا يزال ممثل غيره يتكلم ولم يكمل حديثه بعد
pace	سرعة تمثيل منظر
pacing	يسير بعصبية ، فوق المنصة
parallel	مصطفة قابلة للطى لسهولة التخزين والنقل
parallel scene	منظر يسير فيه الممثلون فى خطوط متوازية
pass	تصريح مجاني لحضور العرض
period plays	المسرحيات التاريخية
permanent set	منظر مقسم الى عدة مناظر صيفرى تمثل مختلف مواضع أحداث المسرحية
phantom load	تحميل وهمى (القوات المسلحة)
picturization	تكوين الصورة
piggy bank	حصالة النقود
pin connector	موصل مزدوج (كهرباء)
pin down	يحدد • يوضح
pin rail	مرابط الحبال • قضيب جاني لربط الحبال
pipe batten	أنبوبة بسقف المنصة لتعليق المناظر
pitch	درجة النغمة • طبقة الصوت (مجمع اللغة)
places	امر يصدره مدير المنصة الى الممثلين بأن يكون كل ممثل فى موضعه ، وذلك ليخبرهم بأنه على استعداد لبدء التمثيل
plant	تنبيه الجمهور الى حادث سيقع فيما بعد اثناء المسرحية • اعداد المتفرجين مقدما لحادث ما
plaster casts	مصبوبات المصيص
plot	خطة • ترتيب حلقات قصة • بحيث تحدث اقوى اثر عاطفى

play down	يمثل بدرجة أقل من اللازم لدى المشاهدين
plot line	سطر هام من الحوار يفهم المتفرجين ما يدور من عمل تمثيلي . سطر ايضاح التمثيل
plug	يؤكد سطرًا بقسدة • لوح منظر يوضع داخل لوح منظر آخر ليمثل شيئا أو وظيفيا
point	يعطى تأكيدا اضافيا لسطر أو لعمل تمثيلي
producer	مخرج
profile board	لوح خشب ابلكاج
practical	عملي • صفة لأي قطعة اثاث أو أداة أو منظر يستعمله الممثلون
project	يوصل الصوت لجميع المتفرجين
projector	فانوس سحري • جهاز لارسال صورة ثابتة أو متحركة ، على ستار أو على حائط دعاية • اعلام دعاية • اعلام
prompt	يلقن
prompt book	كتاب التلقين • كتاب يحتفظ به مدير المنصة (أو المخرج) ويحتوى على جميع الأعمال التمثيلية ، وارشادات اليد ، والوقفات وعادة يستعمله الملقن اثناء العرض
props or properties	كل شيء فوق المنصة ما عدا المناظر • كالأثاث والسجاجيد والستائر والصور ، يعرف باسم الامتعة أو الأدوات • أما الخطابات والأطعمة والسجاجير ونحوها فتعرف باسم أدوات اليد • والأدوات التي يستعملها ممثل واحد فقط كالغليون والساعة والنظارة فتسمى أحيانا امتعة خاصة
"personal props"	المعد المحيط بفتحة المنصة • واجهة المنصة • اطار المنصة • قبة فتحة المنصة
proscenium	المعقد المحيط بفتحة المنصة • واجهة المنصة • اطار المنصة • قبة فتحة المنصة
puppets = marionettes	العرائس • وهى دمية صغيرة تتحرك فوق المنصة بواسطة خيوط يحركها أشخاص بأعلى المنصة
rail	عارضة لوح منظر
rake	يغير محور منظر حتى لا يبقى موازيا لخط الستار • يحرك الأطراف الخلفية للناظرين الجانبيين ، الى الداخل لتحسين

الخطوط البصرية للمناطق الخلفية من المنصة

ramp	سلم منحدر بغير درجات • ممر منحدر بين مستوى علوى وآخر سفلى ، يدل السلم
repertoire	قائمة المسرحيات التى ستعمل تباعا
repertory	مصطلح يستعمل لوصف فرقة مسرحية لديها مسرحيتان أو أكثر معدة للاخراج فى أى وقت ، وتمثلها فى مواعيد متعاقبة فى جدول منتظم
return	لوح منظر يوضع خلف الكواليس بحذاء برقع الستار ، ويستعمل لتصغير رقعة المنصة وحجب المنطقة الخلفية عن انظار المتفرجين
revolving stage	منصة دوارة ، ويمكن ادارتها باليد أو اليا • ومن ميزاتها انه يمكن اعداد منظر آخر يظهرها ، بينما المنظر الامامى ظاهر امام المتفرجين • فاذا ما اديرتم ظهر المنظر الخلفى واختفى الامامى
rhythm	إيقاع
roll ceiling	سقف الحزمة • السقف الملتف
routine	ترتيب النغم الموسيقية أو المناظر فى مسرحية أو كوميدية موسيقية
run	ينقل الواح المناظر بالانزلاق فوق ارض المنصة ثم تحمل بعد ذلك
S — hook or keeper	S مشبك S. شنكل
	وهو مشبك على شكل حرف S يستعمل لتثبيت الدعامة بين منظرين أو أكثر
sand bag	كيس رمل ويكون عادة من الخيش • ويستعمل ثقلا للمناظر المعلقة حتى لا تهتز ، والحبال المدلاة
scale the house	يحدد أسعار مقاعد الصالة
scene dock	مخزن الواح المناظر
scoop floodlight	مصباح غامر طراز المدخنة أو المغرفة
SCR	المعتم نور التحكم السيليكونى
scrim	ستار من الشاش يوضع امام منظر لتمثيل الضباب
script	السيناريو
set or setting	منظر — يكرر سطرًا من السيناريو عدة مرات حتى يحفظه جيدا

جميع المثلثين

set piece منظر واحد • منظر وحيد ، يستعمل وحده لتمثيل البيئة التي حدثت فيها وقائع المسرحية ، وأحيانا يستعمل مع منظر آخر

set props امتعة المنظر وهي قطع الأثاث والستائر والصور ونحوها التي تكون جزءا من منظر

shift نقل الواح مناظر منظر ما ، ووضع مناظر أخرى
shutters or barn doors حاجز معدنى متحرك يوضع أمام مصباح موجه لتشكيل الحزمة الضوئية الصادرة منه حسب المطلوب

sides ورقة الممثل وأدواره وإشارات بدء كلامه وتمثيله

sight lines الخطوط البصرية • وهي الخطوط الوهمية الممتدة من جوانب الصالة وخلفية البلكون إلى المنصة لمعرفة المناطق التي يمكن (وأيضا فى بوسطن وشيكاغو ودالاس ولوس انجليس)

silhouette المنظر العام

sill iron مجرى من الحديد ينزل داخلها قاع باب

size or size water محلول الغراء اللازم للبوية

skene مبنى المثلثين • مقصورة استبدال المثلثين للابسهام

skits مسرحية قصيرة (سكتش)

snap line حبل مشبع بالبوية أو بالطباشير الملون لبيان موضع خط أو خطوط قبل رسمها بالبوية

snatch basket سلة جمع الأدوات الصغيرة من فوق المنصة أثناء تغيير المناظر

snatch line حبل قصير لربط منظر بموريتة السقف

soften تمثيل أو إعادة تأكيد سطر أو قطعة تمثيلية بالغة الوضوح

soliloquy مناجاة طويلة يصيح فيها للمناظر الاستماع خلصة الى ما يدور بفكر الممثل

spatter الطلالم بالرش

spike يجذب موضع قطعة اثاث بالطباشير أو بشرط من الورق المصغ ، على أرض المنصة

spot = spotlight مصباح موجه • مصباح كشافات متتابع

stage brace دعامة لربط المناظر معا

stage brace

stage left	يسار المنصة بالنسبة لممثل واقف في وسطها ومتجه نحو المتفرجين
stage manager	مدير المنصة ، وهو الشخص المسئول عن التمثيل من أوله الى آخره
sage pocket	لوحة أزرار بأرض المنصة
stage right	يمين المنصة بالنسبة لممثل واقف في وسطها ومتجه نحو النظارة
stage screw	مسامير برمة كبير لربط منظر أو دعامة بأرض المنصة
stage wait	فترة توقف التمثيل
steal	شغل ذهن المتفرجين بعيدا عن ممثل له الحق في الظهور بالنظر . التحرك خلسة فوق المنصة لتعديل منظر أو تنظيم المنصة نفسها دون لفت نظر المتفرجين
stiffener	دعامة لتقوية وصل منظرين أو أكثر معا
stiles	قوائم المنظر
straight part	دور ملائم للممثل من حيث عمره وخالته
strike	ينقل منظرا من المنصة
striplight	مجموعة مصابيح في حوض معنوي أو نحوه . وغادة ما تكون هذه المصابيح ضعيفة القوة وتستعمل لإضاءة المناظر الخلفية أو قبة المنصة أو منظر السماء أو ما الى ذلك
stripper	شريط من الخيش ونحوه لتغطية الفرجة بين منظرين كونيباروس وهو شخص يشترك في منظر دون أن يتكلم بأية سطور
super=supernumerary	التمشيق
suepnse	اكمال الجمل . النطق بالجملة لآخر مقطع فيها
sustaining sentences	اتجاه المسرحية
sweep	لوحة المفاتيح الكهربائية . لوحة التحكم في الاضواء وتشمل المفاتيح والمعدات
switchboard	آخر سطر أو عبارة في فصل ، أو في مسرحية (وهذا الأخير أكثر استعمالا)
tag or tag line	برقع . حائل . حاجز . وهو اللوح الأفقي الطويل الممتد خلف الستار الأمامي مباشرة ويكون مع قائمتي جانبي المنصة الأماميين ، إطار واجهة المنصة
teaser	

telescope	تدأخل كلام عدة ممثلين فى وقت واحد • يتحدث بينما ممثل آخر لم يكمل حديثه
tempo	سرعة التمثيل فى منظر أو فصل
Thespian	تراجيسدى
thickness piece	قطعة من الخشب (أو مادة أخرى) توضع أسفل قبو أو بجانب اطار باب لتوحى بسمك العقد أو الباب أو الحائط أو ما أشبهه
throw away	يقراً سطرًا بغير تأكيد
thrust stage	المنصة المضغوطة • وهى منصة تمتد داخل قاعة المتفرجين (الصالة) بحيث يجلس النظارة على ثلاثة جوانب حول الممثلين
timbre	طابع الصوت
timing	التوقيت الصحيح • قراءة سطر أو القيام بعمل تمثيلى للحصول على أعظم أثر درامى
togglebar	دعامة عرضية لمنظر ، غير العليا والسفلى
tone	اللون المتوسط الشدة
topping	تعلية الصوت • رفع طبقة الصوت • يلقي كل ممثل سطره بصوت أعلى من صوت الممثل الذى قبله
tormentors	القائمان الداخليان لاطار المنصة خلف الستار العام مباشرة • الدريكتان
trap	باب فى أرض المنصة يدخل منه الممثلون ويخرجون عند الضرورة • باب مسحور بأرض المنصة
traveller	ستار منزلق يفتح من الوسط الى الجانبين
trim	الستائر والصور وما الى ذلك ، التى يضمها منظر لغرض الجمال الفنى أكثر من الغرض العملى • يضع منظراً متديلاً بالارتفاع الصحيح
trim props	المعدات والأدوات التكميلية
trunnion	مرتكز دوران • محور دوران (القوات المسلحة)
uncover	يكشف • يتحرك من أمام ممثل آخر كى يرى المتفرجون هذا الأخير
unit set	منظر ذو مظاهر معينة دائمة كالبواكى والأعمدة ، التى اذا أضيفت اليها الأبواب أو النوافذ أو الستائر أمكن استعمالها

خلفية لجميع مناظر المسرحية

upright	الخلفية اليمنى
upstage	الى خلف المنصة • يتحرك الى الخلف بالنسبة الى ممثل آخر ، ليبتعد عن النظارة كي يخاطبهم
valence	علبة قمة الستار
volume	ضخامة الصوت
wagon stage	منصة فوق عجالات ، تسمح باعداد منظر خارج المنصة الأصلية ثم تدفع اليها لتحل محل منصة أخرى فوق عجالات أيضا ، وبذا تسهل عملية تغيير المناظر
wing it	يبدأ التمثيل حتى ولو كان لا يعرف سطوره ، أملا في أن يسعفه الملحن
wings	الكواليس • أجنحة المنصة • وهى ألواح مناظر أو ستائر توضع على جانبي المنصة وموازية للأضواء السفلى لتحجب المنطقة خارج المنصة عن عيون النظارة • وتستعمل كثيرا فى المناظر الموسيقية الخلوية - المناطق التى تحجبها الكواليس • وكمصطلح عام يدل على جميع المناطق الواقعة على جانبي المنصة
work light	مصباح لعمال المنصة
working drawings	رسوم التنفيذ
X-ray border	حاجز ضوئى خلف المنظر الأفقى عند السقف

الملحق (١)

احتياجات المسرح من الموظفين والعمال

معظم الأعمال فى أى اخراج ، باستثناء ما يقوم به المخرج والممثلون والمصممون ، يضطلع بانجازه عدد من الموظفين والعمال . فالعمل خلف المنصة ، وهو الخاص بالاخراج العلى ، يقوم به موظفو وعمال الاخراج ؛ ويقوم بالدعاية والاعلان موظفون آخرون . وكل الأعمال الخاصة بإدارة شئون المتفرجين يقوم بها موظفو الصالة وعمالها .

ولكى يكون عمل كل فرقة مجديا ، يجب أن يكون لكل فرقة رئيس مسئول . وعلى مر السنين ، اكتسب هؤلاء الرؤساء ألقابا تعبر عن طبيعة أعمالهم . فمثلا ، رئيس فرقة التشييد هو النجار الأول ، ورئيس عمال المنصة هو نجار المنصة ، ورئيس فرقة المعدات والأمتعة هو أمين المعدات والأمتعة ، ورئيس فرقة الأضواء هو الكهربائى الأول ، ورئيس فرقة قاعة النظارة هو مدير الصالة .

وسنذكر فيما يلى قائمة بمختلف أعضاء الفرق ، وموظفى الاشراف الملازمين للإخراج المتوسط مع تقدير لعددهم المحتمل ووصف واجبات كل منهم وما هو مسئول عنه .

Production Crews

فرق الاخراج

Stage Manager

مدير المنصة

يشرف على هيئة التمثيل ، وجميع موظفى وعمال الاخراج أثناء المبروفات والعروض . ويعمل حلقة اتصال بين هيئة التمثيل والمخرج . ومن واجباته التأكد من أن جميع المناظر والأدوات والمعدات والأضواء وأجهزة الصوت جاهزة ومعدة للاستعمال عند الحاجة إليها ، وأن جميع الممثلين قد حضروا فى المواعيد المحددة للمبروفات وللممثل فى كل عرض .

مساعد مدير المنصة Assistant Stage Manager

(واحد أو أكثر) • يساعد مدير المنصة فى القيام بجميع واجباته ، ويحل محله عند اللزوم • وكثيرا ما يؤدى عملا اضافيا بالقيام بعمل الملحن •

المدير الفنى Technical Director

يشرف على صنع المناظر وطلائها وتركيبها واضاءتها ، وتشغيل اجهزة الآثار والظواهر الصوتية والضوئية •

فرقة التشييد Building Crew

يجب أن تضم النجار الأول وثلاثة أعضاء آخرين أو أكثر ، ويتوقف عددهم على كمية المناظر المطلوب صنعها ودرجة تعقيدها وخبرة ومهارة أعضاء الفرقة • وهى مسئولة عن صنع جميع المناظر والمعدات الأخرى كالصخور والحوائط وأرفف الكتب وما أشبه

فرقة النقاشين Paint Crew

يجب أن تضم رئيسا للفرقة ، وثلاثة أعضاء آخرين أو أكثر تبعا لحجم الإخراج العملى ودرجة تعقيده ، والوقت اللازم لطلاء المناظر وتصويرها ، ومهارة أعضاء الفرقة ومدى خبرتهم وهذه الفرقة مسئولة عن إنجاز كافة المناظر والمعدات والأدوات ، واللمسة الأخيرة بعد تركيب المناظر فوق المنصة •

عمال المنصة Stage Crew

يجب أن تضم نجار المنصة ، وثلاثة أو أربعة عمال (فعلة) للعرض المتوسط ذى المنظر الواحد ، ونحو عشرة أو اثني عشر عاملا للمسرحية الموسيقية الجميلة • وواجبات هؤلاء : إقامة المناظر وتركيبها ونقلها ، قبل العرض وبعده ، ونقل المناظر أثناء العرض وتشغيل حبال المناظر المعلقة والمصابيح ، ورفع الستار عند بداية كل فصل ، وإنزاله عند نهايته • ومن

الممكن أن يكون هؤلاء العمال مثل عمال فرقة التشييد أو عمال فرقة النفاشين، عند وجود العمال) .

Prop Crew

فرقة الأدوات والمعدات

يجب أن تضم أمين المعدات والأدوات ، مع واحدا أو اثنين من المساعدين تبعاً لعدد المعدات والأدوات وصعوبة الحصول عليها ، وكمية الأثاث اللازم نقلها ، وعدد مرات النقل وسرعته . وهذه الفرقة مسؤولة عن الحصول على جميع المعدات والأدوات اللازمة للإخراج ، وتناولها ، فيما عدا معدات المناظر الضخمة كالصخور الكبيرة والأشجار الضخمة والأعمدة ، فتحويل مسؤولية صنعها وصيانتها إلى عمال آخرين . كما أن فرقة المعدات مسؤولة عن المحافظة على نظافة المنصة وصيانة المعدات والأثاث من الكسر ونحوه .

Lighting Crew

فرقة الأضواء

ويجب أن تضم الكهربائي الأول واثنين أو ثلاثة من المساعدين - وأكثر من هؤلاء إذا استلزم الإخراج تغيير الكثير من أقراص الجيلاتين الملونة وإعادة ضبط توجيه المصابيح بين الفصول . وواجبات هذه الفرقة ، تعليق جميع المصابيح وضبط وجهاتها وأشعتها تبعاً للخطة التي وضعها مصمم المناظر أو مصمم الأنوار كما أن من واجباتها قطع أقراص الجيلاتين اللازمة وتركيبها ، والقيام بتغيير جميع الأضواء المطلوب تغييرها أثناء سير العرض .

Costume Crew

فرقة الملابس

يجب أن تضم خياطة الملابس ، ومساعدة واحدة على الأقل لمعرض الملابس الحديث المتوسط ، وست أو سبع مساعدات في مسرحيات العصور التاريخية الفخمة أو في المسرحيات الموسيقية . ويتوقف عدد أعضاء هذه الفرقة على عدد أفراد هيئة التمثيل ، وعدد الملابس ، وعدد مرات تغيير الملابس والسرعة التي يتم بها ، وبالطبع ، على مهارة وخبرة أعضاء الفرقة . وتشمل واجبات هؤلاء : صنع جميع الملابس اللازمة أو استئجارها أو استعارتها وكذلك الباروكات وقطع الشعر المستعار ، وتنظيف كل هذه

وإصلاحها ، ومساعدة الممثلين والممثلات فى ارتداء الملابس أو خلعها ،
وخصوصا فى استبدال الثياب بغيرها أثناء العرض .

فرقة الماكياج Makeup Crew

قد يحتاج المسرح الى هذه الفرقة وقد لا يحتاج اليها ، تبعا لخبرة
الممثلين ، فى وضع الماكياج لأنفسهم . وعندما تمس الحاجة الى هذه الفرقة
فقد تضم شخصا أو شخصين فقط فى المسرحية الحديثة ذات هيئة التمثيل
الصغيرة أو قد يصل العدد الى أربعة أو خمسة أشخاص للمسرحية الموسيقية
أو المسرحية التاريخية ذات هيئة التمثيل الكبيرة . وتشمل واجباتها :
الحصول على جميع أدوات ومواد الماكياج اللازمة ، وعمل الماكياج لكافة
أعضاء هيئة التمثيل المحتاجين الى المساعدة والإشراف على ماكياج الآخرين
حتى يلام متطلبات المخرج .

فرقة الصوت Sound Crew

قد يحتاج اليها المسرح وقد يستغنى عنها ، تبعا لأنواع الصوت المحاكاة
وطرق محاكاتها وعدد مرات استخدام الصوت . وحيث تنقل جميع الأصوات
على أشرطة (فيما عدا أصوات جرس الباب والتليفون) ، فربما يكفى شخص
واحد للقيام بتشغيل أجهزة محاكاة الظواهر الصوتية . وعندما يلزم ادماج
الصوت الالكترونى مع الصوت « الحى » (كما فى حالة لوح أحداث صوت
الرعد وآلة محاكاة صوت المطر) ، فقد يحتاج الأمر الى شخصين أو ثلاثة
زيادة على الشخص الأول ، أما أجراس التليفون وأجراس الأبواب فيمكن
إسنادها الى مدير المنصة أو مساعده .

فرقة الإعلان Publicity Crew

تتألف هذه الفرقة من رئيس للإعلان ومساعد واحد أو اثنين . ووظيفتها
كتابة وعمل الاعلانات بالجرائد والحصول على المنشور الفوتوغرافية
لأعضاء هيئة التمثيل والأخراج وأعداد الملصقات وتوزيعها وإعداد الاعلانات
الورقية الصغيرة التى توزع باليد ، وترتيب العروض والأحداث الخاصة
التي يمكن أن تلفت الأنظار الى الاخراج القادم .

تتألف هذه الفرقة من رئيس واثنين أو ثلاثة من المساعدين تبعاً لما إذا كان المسرح سيبيع الاعلانات أو سيكتفى ببرنامجه دون وضع اعلانات للغير . وتتضمن واجبات هذه الفرقة : اعداد نسخة البرنامج كله ، ونظام البرنامج ، وترتيبات الطباعة ، وتسليم البرامج المطبوعة الى مدير الصالة فى وقت مناسب قبل عرض الافتتاح وإذا كانوا سيبيعون الاعلانات فى البرنامج ، فعلى شخص أو اثنين تكريس من خمسة الى عشرة أيام لهذا العمل وحده .

تتضمن هذه الفرقة رئيساً أو اثنين أو ثلاثة من المساعدين ، وتشمل واجباتها : طلب التذاكر (قبل العرض بوقت كاف) ، وتوزيع التذاكر ، وامسك سجلات دقيقة لجميع التذاكر الموزعة عهدة ، أو المبيعة بشبكة التذاكر . ويطلب من هذه الفرقة ، بعد آخر عرض ، تقديم حساب دقيق بجميع التذاكر المباعة ، وكل النقود المحصلة من بيع هذه التذاكر .

إذا تضمن البرنامج قائمة بالزبائن المعضدين ، فربما اقتضى هذا تخصيص اثنين أو ثلاثة من الموظفين لهذا الأمر . ويضاف هؤلاء اما الى فرقة بيع التذاكر ، أو الى فرقة البرنامج . يجب أن يكون لدى هؤلاء شخصيات تليفونية بارزة ، وكمية كبيرة من الوقت لكى يقوموا يومياً بالاتصال تليفونيا بعدد من أولئك الأشخاص ما بين خمسة عشر الى عشرين ، لعدة أيام .

تتكون فرقة الصالة ، عادة ، من مدير الصالة واثنين أو ثلاثة من موظفى شبك التذاكر (قد يكونون من فرقة بيع التذاكر) ، وجامع تذاكر (أو اثنين) ، وعدد كاف من موظفى ارشاد المتفرجين الى مقاعدهم (يلزم اثنان أو ثلاثة ، عادة ، لكل قسم من اقسام الصالة) ، وعمال صيانة لتنظيف الصالة ، والممرات وحجرات الانتظار بعد كل عرض (باستثناء المدارس أو الكنائس أو المسارح التى بها عمال مخصصون لهذا العمل) .

الملحق (ب)

مصادر اللوازم المسرحية

تتضمن هذه المصادر ، أماكن الحصول على اللوازم الآتية :

١ - الكتب المسرحية والمسرحيات

(جميع كتب المسرح مطبوعة تقريباً)

- The Drama Book Shop.
150 West 52nd Street, New York, N.Y. 10019.
- The Dramatists Play Service.
440 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016
- Samuel French, Inc.
25 West 45th Street, New York, N.Y. 10036.
7623 Sunset Boulevard, Hollywood, Cal. 90046.
- Package Publicity Service.
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.

٢ - حقوق عرض المسرحيات (التمثيليات)

- Baker's Plays
1000 Summer Street, Boston, Mass. 02110.
- Dramatic Publishing Company.
86 East Randolph Street, Chicago, Ill. 60601.

(انظر أعلاه)

- The Dramatists Play Service.

(انظر أعلاه)

- Samuel French, Inc.
- David McKay Company.
750 Third Avenue, New York, N.Y. 10017.

٣ - حقوق عرض المسرحيات (الموسيقية)

- Metromedia-on-Stage.
1700 Broadway, New York, N.Y. 10019.
- Music Theatre International
119 West 57th Street, New York, N.Y. 10019.

- Rodgers and Hammerstein Repertory
120 East 56th Street, New York, N.Y. 10022.
- Tams-Witmark Music Library
757 Third Avenue, New York, N.Y. 10017.

٤ .. اللوازم العامة

تتضمن هذه اللوازم : الأدوات والمعدات ولوازم الاضاءة والمنافذ والملابس والمكياج ، وما الى ذلك .

- Associated Theatrical Contractors
307 West 80th Street, Kansas City, Mo. 64114.
- Norcostco, Inc.
3203 North Highway 100, Minneapolis, Minn. 55422.
2409 Piedmont Road N.E., Atlanta, Ga. 30324.
- Northwestern Theatre Associates
501 Ogden Avenue, Downers Grove, Ill. 60515.
- Paramount Theatrical Supplies
32A West 20th Street, New York, N.Y. 10011.
- Stage Engineering & Supply Co.
P.O. Box 2002, Colorado Spring, Colo. 80901.
- Standard Theatre Supply Co.
125 Higgins Street, Greensboro, N.C. 27406.
- Theatre Production Service.
26 South Highland Avenue, Ossining, N.Y. 10562.
- Theatrical Science & Prop Studio.
320 West 48th Street, New York, N.Y. 10036.

٥ - المناظر

(٤) الأدوات والمعدات والستائر والواح المناظر

- Peter Albrecht Corp.
325 East Chicago Street, Milwaukee, Wis. 53202.
- J.R. Clancy Co.
1010 West Belden Avenue, Syracuse, N.Y. 13204.
- J.C. Hansen Co.
423 West 43rd Street, New York, N.Y. 10036.
- L. & M. Stagecraft.
170 East 17th Street, Cleveland, Ohio 44114.

- Novelty Scenic Studios.
432 Sast 91st Street, New York, N.Y. 10028.
- Stage Decoration and Supplies.
1204 Oakland Avenue, Greensboro, N.C. 27403.
- Texas Scenic Co.
5423 Jackwood Drive, San Antonio, Tex. 78228.

(ب) الأدوات المعدنية

اطلع على أى من المراجع العامة أو

(انظر أعلاه)

- J.R. Clancy Co.
- Mutual Hardware Corp.
5 - 45 49th Avenue, Long Island City, N.Y. 11001.
- Charles Hess Co.
1000 East 46th Street, Brooklyn, N.Y. 11203.
- Texas Scenic Co.

(انظر أعلاه)

(ج) الأقمشة

اطلع على أى من المصادر العامة أو :

- Astrup Co.
39 Walker Street, New York, N.Y. 10013.
- Burcott Mills
302 North Loomis, Chicago, Ill. 60607.
- Lensol Fabrics.
1627 South San Pedro, Los Angeles, Cal. 90015.

(وأيضا فى نيويورك وسياتل)

- Paramount Textile Co.
34 Walker Street, New York, N.Y. 10013.
- Rose Brand Textile Fabrics.
138 Grand Street, New York, N.Y. 10013

(د) الطلاءات والغراء

اطلع على أى مصدر عام أو :

- M. Epstein's Son, Inc.
805 Ninth Avenue, New York, N.Y. 10019.

- Gothic Color Co.
727 Washington Street, New York, N.Y. 10014.
- Oslesen Co.
1535 Ivar Avenue, Los Angeles, Cal. 90028.
- Playhouse Colors.
771 Ninth Avenue, New York, N.Y. 10019.
- George E. Watson.
121 South Wabash, Chicago, Ill. 60603.

٦ - لوازم الاضاءة

(١) الدوائر الكهربائية الكاملة (بيع أو تأجير)

- Altman Stage Lighting.
8 Guion Street, Yonkers, N.Y. 10701.
- Art Craft Theatre Equipment.
(أدوات مستعملة أو مستصلحة)
11 West 36th Street, New York, N.Y. 10018.
- Capitol Stage Lighting Co.
509 West 56th Street, New York, N.Y. 10019.
- Capron Lighting Co.
278 West Street, Boston, Mass. 02194.
- Century Strand Inc.
20 Bushes Lane, Paterson, N.J. 07407.
3432 West 102nd Street, Los Angeles, Cal. 90045.
- Grand Stage Lighting Co.
630 West Lake Street, Chicago, Ill. 60606.
- Kliegl Bros. Inc.
32-32 48th Avenue, Long Island City, N.Y. 11101.
2333 North North Valley Street, Burbank, Cal. 95104.
- Little Stage Lighting.
10507 Harry Hines Boulevard, Dallas, Tex. 75220.
- Los Angeles Stage Lighting, Co.
1451 Venice Boulevard, Los Angeles, Cal. 90006.
- Times Square Stage Lighting Co.
318 West 47th Street, New York, N.Y. 10036.

(ب) لوحات المفاتيح الكهربائية

- Skirpan Lighting Control Co.
4143 24th Street, Long Island City, N.Y. 11101.
- Superior Electric Co.
383 Middle Street, Bristol, Conn. 06010.

(او)

- 14663 Titus Street, Van Nuys, Cal. 91412.
- Ward Leonard Electric Co.
31 South Street, Mount Vernon, N.Y. 10550.

(ج) اقراص الجيلاتين الملونة

- Brigham Gelatin Co.
17 Weston Street, Randolph, Vt. 05060.
- Rosco Laboratories.
36 Bush Avenue, Port Chester, N.Y. 10573.

(د) لوحات الرسم

- Lighting Associates.
601 East 32nd Street (Suite 604), Chicago, Ill. 60616.

٧ - لوازم الصوت

(١) معدات الصوت

اطلع على اى مصادر عامة أو :

- Capitol Theatre Supply.
28 Piedmont Street, Boston, Mass. 02116.
- Central Control Co.
P.O. Box 16, Downers Grove, Ill. 60515.
- Effects Unlimited.
1423 Polk Street, San Francisco, Cal. 94109.
- Masque Sound.
331 West 51st Street, New York, N.Y. 10019.
- Sicomem.
7419 Greenbush Avenue, North Hollywood, Cal. 91605.

(او)

- 432 West 45th Street, New York, N.Y. 10019.

- Temple Sound Equipment.
215 East 139th Street, Bronx, N.Y.
- (ب) الظواهر الصوتية (اسطوانات واشربة)
— Audio Effects.
1600 North Western Avenue, Los Angeles, Cal. 90027.
- The Dramatists Play Service.
440 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016.
- Theatre Production Service.
59 Fourth Avenue, New York, N.Y. 10003.
- Thomas Valentino.
150 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.

٨ - الملابس

(أ) تأجير الملابس

اطلع على المراجع العامة أو :

- American Costume Co.
830 18th Street, Denver, Colo. 80202.
- Atlanta Costume Co.
2409 Piedmont Road N.E., Atlanta, Ga. 30324.
- Brooks-Van Horn Costume Co.
117 West 17th Street, New York, N.Y. 10011.
- Eaves Costume Co.
151 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.
- Hooker-Howe Costume Co.
46 South Main Street, Harverhill, Mass. 01830.
- Krause Costumes.
117 West 17th Street, Cleveland, Ohio 44114.
- New York Costume Co.
10 West Hubbard Street, Chicago, Ill. 60610.
- Salt Lake Costume Co.
1701 South 11th Street, Salt Lake City, Utah 84106.
- Texas Costume Co.
2512 McKinney Avenue, Dallas, Tex. 75201.
- Western Costume Co.
5335 Melrose Avenue, Los Angeles, Cal. 90038.

(ب) الباروكات وقطع الشعر المستعار

انظر القوائم المذكورة أعلاه أو :

- Imperial Wigs.
1417 South La Brea, Los Angeles, Cal. 90019.
- Bob Kelly, Inc.
151 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.
- Zauder Bros., Inc.
902 Broadway, New York, N.Y. 10010.

(ج) أدوات الماكياج

انظر القوائم أعلاه أو :

- Max Factor
1666 North Highland Avenue, Los Angeles, Cal. 90028.

رؤيتها من المنصة من تلك المواضع لجميع المتفرجين

- Mehron's
325 West 37th Street, New York, N.Y. 10018.
- Stein Cosmetic Co.
430 Broome Street, New York, N.Y. 10013.

(هـ) الكلف

- Associated Fabrics.
10 East 39th Street, New York, N.Y. 10016.
- Dazian's.
40 East 29th Street, New York, N.Y. 10016.
- Maharam Fabrics.
130 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.

(و) وايضا في شيكاغو ولوس انجليس

- Rose Brand Textile Fabrics.
138 Grand Street, New York, N.Y. 10013.

(د) الاقمشة

انظر القوائم المذكورة أعلاه أو :

- Capezio Dance and Treatre Shop.
(shoes)
1612 Broadway, New York, N.Y. 10019.

(وايضا في بوسطن وشيكاغو ، وسان فرانسيسكو ولوس انجليس)

- Circle Fabrics.
(trimmings, Lace, etc.)
16 West 36th Street, New York, N.Y. 10018.
- Sidney Coe.
(beads, rhinestones, etc.)
65 West 37th Street, New York, N.Y. 10018.
- Gibson Lee, Inc.
(men's collars)
95 Binney Street, Cambridge, Mass. 02142.
- Gordon Novelty Co.
(fans, plumes, parasols, etc.).
933 Broadway, New York, N.Y. 10010.
- Leo's Advance Theatrical Co.
(shoes, leotards, etc.).
125 North Wabash Avenue, Chicago, Ill. 60602.
- A. Robbin & Co.
(sequins, rhinestones, etc.).
321 West Jackson Street, Chicago, Ill. 60606.

٩ - الرعاية وإدارة المسرح

(٩) المصنفات وأدوات الاعلان

(ب) التذاكر (المقاعد المحجوزة)

- Package Publicity Service.
(material for most recent Broadway and many off-Broadway successes).
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.
(وايضا فى بوسطن وشيكاغو ودالاس ولوس انجليس)
- Globe Ticket Co.
112 North 12th Street, Philadelphia, Pa. 19107.
(وايضا فى نيويورك وبوسطن وكليفلاند وفوينكس ودنفر وشيكاغو وجنوب سان فرانسيسكو ، وسانت لويس وپلتي مور)
- National Ticket Co.
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.

(وايضا في فيلادلفيا وبوسطن وديترويت وكليفلاند
وسان فرانسيسكو) •

— Weldon, Williams & Lick, Inc.

P.O. Box 168, Fort Smith, Ark. 72901.

(وايضا في دالاس وهاوستون ، وسان لويس وجاكسونفيل
وكانساس سيتي ودينفر وشارلوت)

محتويات الكتاب

المرضوع	صفحة
كلمة المترجم	...
المقدمة ، بقلم كارل النورث	٧
الباب الأول : ما هو المسرح ؟	٩
- المسرحية	١١
- الكوميديا	١١
- الدراما	١٤
- عناصر المسرحية	١٧
- الأسلوب	١٨
- منصة المسرح	٢٦
- المعدات والأدوات ووسائل تسهيل الاخراج	٢٩
- الممثل	٣١
الباب الثاني : اختيار المسرحية	٣٣
- كيف تختار المسرحية	٣٤
- المترجمون	٣٤
- المواهب الموجودة	٣٧
- وسائل تسهيل الاخراج	٣٨
- الميزانية	٣٨
- البتر والتغيير في المسرحية	٣٩
- الحصول على حق الاخراج	٤٠
الباب الثالث : توزيع الأدوار	٤٢
- المقابلة الشخصية	٤٣
- الاستماع العام	٤٤

صفحة

الموضوع

٤٥	أهداف الاختبارات
٤٦	طبيعة الاختبار
٤٨	الاستماع الموسيقية
٤٩	العوامل الأساسية
٤٩	المظهر
٤٩	الصوت
٥٠	الشخصية
٥٠	القدرة
٥١	ملاحظات

٥٤ الباب الرابع : أسلوب المخرج

٥٥	وظيفة المخرج
٥٨	تحليل المسرحية
٦١	القيم الدرامية
٦٥	القيم ذات الجمال الفني
٦٦	خداع مصاكاة الحقيقة

٦٩ الباب الخامس : وسيلة المخرج

٧٠	المنصة
٧٠	مناطق المنصة
٧٢	مناطق التمثيل
٧٤	الرسم التخطيطي لأرض المنصة
٧٥	الممثلون

٧٧ الباب السادس : تقنية المخرج

٧٧	صورة المنصة
٧٨	التكوين الفني

٧٨	التأكيد	٧٨
٨٠	وضع الجسم	٨٠
٨١	المنطقة	٨١
٨١	المستوى	٨١
٨٣	التناقض	٨٣
٨٤	الفضاء	٨٤
٨٥	التكرار	٨٥
٨٥	التركيز	٨٥
٨٧	الألوان والضوء	٨٧
٨٨	التأكيد المتعدد النواحي	٨٨
٩٢	التوازن	٩٢
٩٤	الاستقرار	٩٤
٩٥	المحالة	٩٥
٩٥	الخط	٩٥
٩٦	الكتلة	٩٦
٩٦	الشكل	٩٦
٩٧	اللون	٩٧
٩٨	التسوع	٩٨
١٠٠	تكوين الصورة	١٠٠
١٠١	اللغة البصرية	١٠١
١٠٣	الباب السابع : تقنية المخرج	١٠٣
١٠٣	الحركة	١٠٣
١٠٣	أنواع الحركة	١٠٣
١٠٦	التعريض أو إيجاد الدافع	١٠٦
١٠٧	أنواع الحركة	١٠٧
١٠٨	حركات الدخول والخروج	١٠٨
١١٠	العبور	١١٠
١١٠	العبور المباشر	١١٠

الموضوع	صفحة
- العبور المنحنى	١١١
- الجلوس والنهوض	١١٢
- الحركة المتوازية والمضادة	١١٣
- قيم الحركة	١١٤
- الحركات القوية	١١٥
- الحركات الضعيفة	١١٥
- الحركة والحوار	١١٦
- التكلم والتحرك	١١٧
- الخطو	١١٨
الباب الثامن : حرفة المخرج	١٢١
- التمثيل	١٢١
- أنواع التمثيل	١٢١
- التمثيل الأساسى	١٢١
- التمثيل الاختيارى	١٢٢
- التمثيل والموضع أو الجو	١٢٢
- التمثيل والشخصية	١٢٥
- التمثيل والعلاقات	١٢٧
- التمثيل والموقف	١٢٩
- التمثيل المضاف لأسباب فنية	١٣٠
- من أجل التنويع	١٣٠
- لبناء منظر	١٣٢
- للتأكيد	١٣٤
الباب التاسع : تقنية المخرج	١٣٧
- تناول الحوار	١٣٧
- وظيفة الحوار	١٣٧
- خصائص الحوار الجيد	١٣٨

الموضوع	صفحة
- الحوار المقسم الى مناظر	١٤٠
- مناظر الأحداث الماضية	١٤١
- مناظر تكوين القصة	١٤٢
- مناظر التشويق	١٤٤
- المناظر القمية	١٤٥
- مناظر تهدئة التوتر	١٤٦
- ربط الحوار بالعمل التمثيلي	١٤٧
- التوقيت	١٤٩
- التاكيد	١٥٠
- وسائل التاكيد	١٥١
- بناء المنظر	١٥٢
- تأكيد الكوميديا	١٥٣
- سرعة التمثيل - الايقاع	١٥٥
- المشاكل الخاصة	١٥٧
- التحدث الى المشاهدين سرا	١٥٨
- المحادثات التليفزيونية	١٥٩
- اللهجة	١٥٩
الباب العاشر : حرفة المخرج	١٦٣
- الكلام	١٦٣
- اهداف الكلام الجيد أن يكون مسموعا	١٦٦
- أن يكون مفهوما	١٦٧
- التلحين	١٦٨
- الوقفات	١٦٩
- التنعيم	١٧١
- الوقفات	١٧٢
- أن يكون ممتعا	١٧٤
- ضعة الصوت أو الطابع	١٧٤
- الوضع الصحيح	١٧٥

الموضوع	صفحة
- الرنين	١٧٥
الباب الحادى عشر : حروفية الممثل	١٧٨
- العناصر الاساسية	١٧٨
- مهمة الممثل	١٧٩
- وسيلة الممثل	١٧٩
- المسلك فوق المنصة	١٨٠
- المسلك البدنى	١٨١
- الحجب	١٨١
- الستر	١٨١
- لغت النظر الى شئ آخر	١٨٢
- اوضاع الجسم	١٨٢
- الوقوف والسير	١٨٦
- العبور	١٨٨
- الاستدارة	١٩٠
- الركوع	١٩١
- الحركات العاطفية	١٩١
- الوقوع على الأرض	١٩٢
- الجلوس والنهوض	١٩٣
- الدخول	١٩٥
- الخروج	١٩٦
- طريقة فتح الأبواب	١٩٦
- الدخول والخروج من خلال الستائر	١٩٧
- السلوك الصوتى	١٩٨
- اشارات البدء بالكلام	١٩٨
- الوقفات	٢٠٠
- اكمال الجمل	٢٠٠
- الاصغاء	٢٠٠
- الضحك والبكاء	٢٠١

الموضوع	صفحة
الباب الثاني عشر : حرفية الممثل	٢٠٥
- أسلوب الممثل فى أداء دوره	٢٠٥
- انماط التمثيل	٢٠٦
- التمثيل الاستغلالى	٢٠٦
- التمثيل الزائد للهواة	٢٠٧
- التمثيل الآلى أو الميكانيكى	٢٠٨
- التمثيل التمثيلى	٢٠٨
- المعايضة فى الدور	٢١٠
- تحليل الشخصية	٢١٢
- فهم المسرحية	٢١٢
- فهم الشخصية	٢١٣
- تكوين القصة	٢١٥
- تكوين الشخصية	٢١٧
- اكتشاف الصفات الداخلية	٢١٧
- الملاحظات	٢١٨
- الذاكرة	٢١٨
- الخيلة	٢٢٠
- التركيز	٢٢٠
- خلق الخصائص الخارجية	٢٢٢
- الجسم	٢٢٢
- الصوت	٢٢٤
- التعاون	٢٢٥
الباب الثالث عشر : تصميم المناظر	٢٢٩
- تاريخ تصميم المناظر	٢٢٩
- وظيفة المناظر	٢٣١
- مهمة مصمم المناظر	٢٣٢
- المناظر كخلفية	٢٣٤

الموضوع	صفحة
- التنوع	٢٣٨
- المناظر ناقلة المعلومات	٢٤٠
- المناظر كالات	٢٤١
- الخطة الأصلية	٢٤٢
- الوجهة	٢٤٢
- المظاهر المعمارية	٢٤٣
- ترتيب الأثاث	٢٤٦
- الخطوط البصرية	٢٤٩
- الخطوط البصرية الأفقية	٢٤٩
- الخطوط البصرية الرأسية	٢٥٠
- اعتبارات أخرى	٢٥٤
- تصميم مناظر النصـة المضغوطة ومنصة الحلية	٢٥٦
- من الفكرة الى الواقعية	٢٥٦
- تخطيط أرضية النصـة	٢٥٧
- الرسم التخطيطي لمصور المناظر	٢٥٧
- نموذج مصمم المناظر	٢٥٧
- رسوم التنفيذ	٢٥٨
الباب الرابع عشر : البروفات	٢٥٩
- الاستعدادات التمهيديـة	٢٥٩
- فكرة المخرج	٢٦٠
- خطة الاخراج	٢٦٠
- تخطيط أرض النصـة	٢٦١
- خطة الاستعداد	٢٦٢
- دفتر التلقين	٢٦٣
- جدول البروفات	٢٦٦
- الجدول المثالي	٢٦٧
- البروفات التكميلية	٢٧١
- بروفات السطور	٢٧١

الموضوع	صفحة
- البروفات الفردية أو الاشارات	٢٧٢
- البروفات الفنية	٢٧٢
- مزيد من البروفات بالملايس	٢٧٢
- تنفيذ البروفات	٢٧٣
- واجبات المخرج	٢٧٣
- واجبات الممثلين	٢٧٤
- واجبات موظفى المسرح وعماله	٢٧٥
- المناظر المعقدة	٢٧٥
- مناظر الاكل	٢٧٦
- مناظر القتال	٢٧٧
- المبارزة	٢٧٧
- الطعن	٢٧٨
- القتال باللكمات	٢٧٨
- مناظر اطلاق الرصاص	٢٧٩
- المناظر الغرامية	٢٨٠
الباب الخامس عشر : تركيب المناظر	٢٨٢
- أدوات القياس	٢٨٣
- أدوات القطع	٢٨٤
- أدوات دافعة	٢٨٤
- أدوات قابضة	٢٨٥
- أدوات ثاقبة	٢٨٥
- أدوات متنوعة	٢٨٦
- الخامات	٢٨٦
- الأخشاب	٢٨٦
- ألواح الإبلكاج	٢٨٦
- الكرائيش	٢٨٧
- البغدادلى	٢٨٧
- الحدايد	٢٨٧

الموضوع	صفحة
- المسامير مقلطة الرأس	٢٨٧
- المسامير الايرة ومسامير الشيشة	٢٨٧
- الزوايا	٢٨٩
- حدايد المنصة	٢٩٠
- المواد اللاصقة (الغراءات)	٢٩١
- منسوجات تغطية المناظر	٢٩٢
- الشباك السلك	٢٩٢
- الشاش	٢٩٢
- الأيسطة	٢٩٢
- كرتون الحوائط	٢٩٢
- انواع المناظر	٢٩٤
- الدعائم المائلة	٢٩٥
- زوايا الأركان	٢٩٥
- الغسلق	٢٩٥
- تركيب ألواح المناظر	٢٩٥
- تغطية الألواح	٢٩٨
- ألواح الأبواب	٢٩٨
- ألواح النوافذ	٢٩٩
- وضع المفصلات للألواح	٣٠٠
- ألواح المناظر غير المحددة	٣٠١
- الألواح المتبورة	٣٠١
- الأبواب	٣٠١
- الأبواب ذات العقيد	٣٠٤
- النوافذ	٣٠٤
- النوافذ ذات المصاريع	٣٠٤
- عوارض الشيش	٣٠٤
- المدافئ	٣٠٤
- الكرائيش	٣٠٤
- المناظر المعلقة	٣٠٤

الموضوع	صفحة
- السقوف	٢٠٤
- مناظر خلفية المنصة	٢٠٨
- المناظر الخلفية المقوسة	٢١٠
- ستائر العافات	٢١٠
- المصاطب	٢١٠
- السلام	٢١١
- الاجسام غير المنتظمة الشكل	٢١٣
- الاعمدة	٢١٤
- جذوع الاشجار	٢١٤
- الشجير	٢١٨
- ربط المناظر	٢١٨
- التعلب	٢١٩
- التدعيم	٢١٩
- العلاقات	٢١٩
- التحريك بالانزلاق	٢٢٠
- الدحرجة	٢٢٠
الباب السادس عشر : طلاء المناظر	٢٢١
- ألوان الماء	٢٢١
- ادوات الطلاء	٢٢٢
- الفسراجين	٢٢٢
- الجبرادل	٢٢٣
- نظرية الالوان	٢٢٣
- الصنف	٢٢٤
- القيمة	٢٢٤
- المشددة	٢٢٤
- خلط البوية	٢٢٥
- محلول الغراء المائى	٢٢٥
- خلط الالوان	٢٢٥

الموضوع	صفحة
السلام	٢٢٨
التظليل	٢٣٠
السقوف	٢٣٠
حزف (تكتيكات) أخرى	٢٣٠
رسم الخطوط بالخيوط	٢٣١
ورق الحائط	٢٣١
الطوب	٢٣٢
الأحجار	٢٣٢
أوراق الأشجار	٢٣٢
ظل المناظر	٢٣٢
الباب السابع عشر : الاضاءة	٢٣٥
تكوين الحالة	٢٣٥
نقل المعلومات	٢٣٥
أحداث التأكيد	٢٣٦
تجميل المناظر	٢٣٦
إظهار القيم الدرامية	٢٣٦
معدات الاضاءة	٢٣٧
الأجهزة	٢٣٧
المصابيح الموجهة	٢٣٧
المصباح الوجه ذو العدسة المستوية الحديدية	٢٣٨
مصباح فرسل الوجه	٢٣٨
المصباح الوجه الاهليلجى	٢٤٠
المصابيح الغامرة	٢٤١
المصباح الغامر اللؤلؤى	٢٤٢
المسقط الضوئى	٢٤٣
المصابيح الموجهة والغامرة	٢٤٤
المجموعات الضوئية	٢٤٤
الأضواء التحقية	٢٤٥

الموضوع	صفحة
الأضواء الجانبية	٣٤٦
المجموعة الضوئية المحدثة للالاق	٣٤٧
مجموعة الأضواء الخلفية	٣٤٩
لوحات المفاتيح	٣٥٠
معتمات الضوء	٣٥٠
المعتمات التلقائية التحويل	٣٥٠
معتمات التحكم السيليكوني	٣٥١
الكابلات والموصلات	٣٥٢
استخدام الضوء	٣٥٣
اضاءة المناطق	٣٥٤
العمق	٣٥٤
الاحتمال	٣٥٥
الألوان	٣٥٧
اضاءة الخلفية	٣٦٠
الحوائط الخلفية	٣٦٠
قبة المنصة وستائر السماء	٣٦١
مسقطات الضوء	٣٦٢
الفيانوس السحري	٣٦٢
مصباح ليبتاخ	٣٦٢
تصميم الاضاءة	٣٦٣
خطبة الضوء	٣٦٣
قوائم الاشارات	٣٦٤
اضاءة منصة الحلبة	٣٦٤
الباب الثامن عشر : معدات المنصة	٣٦٧
معدات المناظر	٣٦٧
المعدات التكميلية	٣٦٧
معدات الأيدي أو معدات التمثيل	٣٦٧

الموضوع	صفحة
معدات البروفات	٣٦٩
معدات المناظر	٣٧٠
القطع المينة للمصور التاريخية وقطع الآثار	٣٧٠
الآثاث المستعار	٣٧١
الآثاث المستأجر	٣٧٢
الآثاث المشتري	٣٧٢
الآثاث المصنوع	٣٧٢
المعدات للتكميلية وأدوات الأيدي	٣٧٢
النافض والطاقيق	٣٧٢
الكتب	٣٧٢
الزجاجات	٣٧٢
فروع الأشجار	٣٧٤
الأرائى الخزفية	٣٧٤
ساعات الحائط	٣٧٤
المستأثر	٣٧٤
الاقمشة	٣٧٥
النار على الوطيس	٣٧٥
البسط والأكلمة	٣٧٦
الأزهار	٣٧٦
الاطعمة (الصالحة للتناول)	٣٧٦
المشروبات	٣٧٦
الاطعمة (غير الصالحة للأكل)	٣٧٧
الصقيع على الواح الزجاج	٣٧٧
المجوهرات	٣٧٧
الحشائش	٣٧٧
الأملحة النارية	٣٧٨
الأمسوار النباتية	٣٧٨
الأدوات المنزلية	٣٧٨
الخطابات	٣٧٨

الموضوع	صفحة
- الأمتعة	٢٧٩
- الرخام	٢٧٩
- الأدوات المعدنية	٢٧٩
- المرايا	٢٧٩
- النقود	٢٧٩
- الصحف	٢٧٩
- اللغات (البالكات)	٢٧٩
- عينة الورق	٢٨٠
- البيانو	٢٨٠
- الصور	٢٨١
- مصبوبات المصيص	٢٨١
- قوالب الجبس	٢٨١
- المصابيح النورية	٢٨٢
- مصنوعات الفخار	٢٨٢
- الصنفور	٢٨٢
- الأعشاب والشجيرات	٢٨٢
- التماسيل	٢٨٢
- البفجار	٢٨٢
- السيوف والسكاكين والخناجر	٢٨٢
- سجاجيد الحوائط	٢٨٢
- حوافط البرقيسات	٢٨٢
- التليفونات	٢٨٢
- الأشجار	٢٨٢
- الكروم	٢٨٤
الباب التاسع عشر : الظواهر	٢٨٥
- الظواهر الصوتية	٢٨٥
- أزيئ الطائرات والسيارات	٢٨٦

الموضوع	صفحة
— أصوات المعارك	٢٨٦
— الأجراس (كنائس)	٢٨٦
— الأجراس (الأبواب التليفون)	٢٨٦
— الطيور	٢٨٧
— القنابل	٢٨٧
— الطنسان	٢٨٧
— أصوات الساعات الدقاقة	٢٨٧
— أصوات التحطيم	٢٨٧
— أصوات الحشود	٢٨٧
— أصوات أقفال الأبواب	٢٨٧
— الانفجارات	٢٨٨
— النار	٢٨٨
— صوت تحطيم الزجاج	٢٨٨
— أصوات الشاي	٢٨٨
— البرد	٢٨٨
— وقع حوافر الخيل	٢٨٨
— الأبقار	٢٨٨
— القاطرات البخارية	٢٨٨
— السير بالأقدام	٢٨٨
— المطر	٢٨٩
— صوت المقذوفات	٢٨٩
— سرير الأبواب	٢٩٠
— صوت ارتطام الأمواج بالصخور	٢٩٠
— القاطرات	٢٩٠
— الرعد	٢٩٠
— أصوات الماء	٢٩٢
— الصقارات	٢٩٢
— الريح	٢٩٢
— الظواهر البصرية	٢٩٢

الموضوع	صفحة
- وميض النار والدخان	٣٩٢
- الضسباب	٣٩٢
- البرق	٣٩٣
- المطر	٣٩٤
- الدخان	٣٩٤
- الثلج	٣٩٤
الباب العشرون : الملابس	٣٩٥
- وظائف الملابس	٣٩٥
- الملابس الخاصة أو ملابس الحفلات	٣٩٦
- الملابس الحديثة	٣٩٦
- الحصول على الملابس	٣٩٧
- السلامة	٣٩٨
- صلاحية الارتداء	٣٩٨
- التاكيد	٣٩٩
- ملابس العصور التاريخية	٤٠٠
- الحصول على الملابس	٤٠١
- التغييرات	٤٠٢
- شروط التصميم	٤٠٣
- المنظر العام	٤٠٤
- الأقمشة	٤٠٤
- اللون	٤٠٥
- الزخارف والزینيات	٤٠٨
- اعتبارات أخرى	٤٠٨
- الصباغة	٤٠٨
- النعال	٤١٠
- الأشخاص ذوو الوسائل	٤١١
- الدروع	٤١١
- الدروع المصنفة	٤١٢

الوضوح	صفحة
- السزرد	٤١٢
- الخضوذات	٤١٢
- ارتقاء ملابس العصور التاريخية	٤١٢
الباب الحادى والعشرون : الماكياج	٤١٦
- وظيفة الماكياج	٤١٦
- مبادئ الماكياج	٤١٧
- عمل الماكياج	٤١٩
- العلامات التذهينية	٤٢٠
- لون التبتين	٤٢٠
- السروج	٤٢١
- التبتين	٤٢١
- الطلال	٤٢٢
- البسودرة	٤٢٣
- الزوج الجاف	٤٢٤
- ماكياج قوائم البنان	٤٢٤
- ماكياج الجسم	٤٢٤
- الأدوات الأخرى	٤٢٥
- معجون الأنف	٤٢٥
- شمع الأسنان	٤٢٥
- أنامل الأسنان	٤٢٥
- اللحن والشوارب	٤٢٦
- الشوارب	٤٢٦
- اللحن	٤٢٧
- الشعر والباروكات	٤٢٨
- مشاكل خاصة	٤٣٠
- السن المتوسطة	٤٣٠
- الشيخوخة	٤٣١
- حقائب الماكياج الأساسية	٤٣٢

الوضوح	الصفحة
- حقيبة ماكياج الذكور	٤٢٣
- الروجات	٤٢٣
- الوان التظليل	٤٢٣
- البودرة	٤٢٣
- شعر الكريب	٤٢٣
- اقلام الحواجب	٤٢٣
- مصففات الشعر	٤٢٣
- مزيلات	٤٢٣
- حقيبة ماكياج النساء	٤٢٤
- الوان التظليل	٤٢٤
- الروجات	٤٢٤
- صبغة الرموش (ماسكارا)	٤٢٤
- الوان التظليل	٤٢٥
- اقلام الحواجب	٤٢٥
- البودرة	٤٢٥
- مزيلات	٤٢٥
الباب الثاني والعشرون : الإدارة والدعاية	٤٢٧
- الميزانية	٤٢٧
- الدعاية	٤٢٧
- الاعلان	٤٢٨
- الصحف	٤٢٨
- المصنقات	٤٢٩
- الاعلانات الصغرى	٤٤٠
- العروض الخاصة	٤٤٠
- التذكير	٤٤١
- تسعير مقاعد المسألة	٤٤١
- المقاعد المخجزة	٤٤٢
- ترتيب التذاكر	٤٤٢
- بيع التذاكر	٤٤٣

الصفحة	الموضوع
٤٤٥	- التصاريح المجانية
٤٤٦	- البرنامج
٤٤٧	- اعداد البرنامج
٤٤٧	- الاعلان فى البرنامج
٤٤٨	- ادارة الصالة
٤٥٠	- الباب الثالث والعشرون : العرض
٤٥٠	- المخرج
٤٥٠	- الممثلون
٤٥١	- مدير النص
٤٥٢	- الخاتمة
٤٥٧	- معجم المصطلحات المسرحية
٤٧٣	- الملحق (أ) احتياجات المسرح من الموظفين والعمال
٤٧٣	- فرق الاخراج
٤٧٣	- مدير النص
٤٧٤	- مساعد مدير النص
٤٧٤	- المدير الفنى
٤٧٤	- فرقة التشديد
٤٧٤	- فرقة النقاشين
٤٧٥	- فرقة الأدوات والمعدات
٤٧٥	- فرقة الاضيواء
٤٧٥	- فرقة الملابس
٤٧٦	- فرقة الماكياج
٤٧٦	- فرقة الصوت
٤٧٦	- فرقة الاعلان
٤٧٧	- فرقة البرامج
٤٧٧	- فرقة بيع التذاكر
٤٧٧	- فرقة الزبائن المعضدين
٤٧٧	- فرقة الصالة
٤٧٩	- الملحق (ب) مصادر اللوازم المسرحية

فهرس الرسوم والأشكال التوضيحية

الصفحة	مسلسل	
١٩	١ -	شكل ١
٢٠	٢ -	شكل ١
٢٨	٣ -	شكل ١ قطاع فى مسرح مجاصرة
٢٩	٤ -	شكل ١ قطاع طولى فى مسرح
٣٠	١ -	شكل ٤
٥٧	٢ -	شكل ٤
٥٧	٣ -	شكل ٤
٥٨	١ -	شكل ٥ مناطق الستار
٧٩	١ -	شكل ٦
٨٢	٢ -	شكل ٦ « النزمة »
٨٣	٣ -	شكل ٦ « ماكبيث »
٨٦	٤ -	شكل ٦
٨٦	٥ -	شكل ٦
٨٧	٦ -	شكل ٦
٨٧	٧ -	شكل ٦
٨٧	٨ -	شكل ٦
٨٨	٩ -	شكل ٦ « الكيمائى »
٩٢	١٠ -	شكل ٦ القطار المصفح
٩٢	١١ -	شكل ٦ قاعة المحكمة
٩٣	١٢ -	شكل ٦ التوازن الطبعى
٩٣	١٣ -	شكل ٦ توازن الجمال الفنى
٩٤	١٤ -	شكل ٦ الاستقرار
١١١	١ -	شكل ٧ الجلوس والنهوض
١١١	٢ -	شكل ٧ الجلوس والنهوض
١١٢	٣ -	شكل ٧ الجلوس والنهوض
١١٢	٤ -	شكل ٧ الجلوس والنهوض
١١٢	٥ -	شكل ٧ الجلوس والنهوض

الصفحة	مساميل
١١٢	شكل ٧ - ٦ الجلوس والنهوض
١١٩	شكل ٧ - ٧ الجلوس والنهوض
١٤٤	شكل ٩ - ١ البناء النموذجي للمسرحية
١٦٥	شكل ١٠ - ١ العدة الصوتية
١٨٣	شكل ١١ - ١ تعليمات المنصة
١٨٥	شكل ١١ - ٢ أوضاع الممثل
١٨٥	شكل ١١ - ٣ أوضاع الممثل
١٨٥	شكل ١١ - ٤ أوضاع الممثل
١٨٥	شكل ١١ - ٥ أوضاع الممثل
١٨٥	شكل ١١ - ٦ أوضاع الممثل
١٨٩	شكل ١١ - ٧ أوضاع الممثل
١٨٩	شكل ١١ - ٨ أوضاع الممثل
١٩١	شكل ١١ - ٩ أوضاع الممثل
٢٢٢	شكل ١٢ - ١ بيتوفن
٢٢٣	شكل ١٢ - ٢ زمن الصيف
٢٢٤	شكل ١٢ - ٣ الصباح في الساعة السابعة
٢٢٦	شكل ١٢ - ٤ أجناسا منون
٢٢٧	شكل ١٢ - ٥ الظلام في عز الظهر
٢٢٨	شكل ١٢ - ٦ الزراعيان
٢٢٩	شكل ١٢ - ٧ الشبان والعرائس
٢٤٢	شكل ١٢ - ٨ منظر عرقي
٢٤٣	شكل ١٢ - ٩ منظر منحرف المحور
٢٤٥	شكل ١٢ - ١٠ ما أعظم تغفل الجذور
٢٤٧	شكل ١٢ - ١١ أمطورة الماشقين
٢٤٩	شكل ١٢ - ١٢ الخطوط البصرية الانقباضية
٢٥٢	شكل ١٢ - ١٣ الخطوط البصرية الرأسية
٢٥٣	شكل ١٢ - ١٤ انتظار جودوت
٢٥٣	شكل ١٢ - ١٥ غلايين ماركو

الصفحة

مستعمل

٢٥٤	هيدا جابلر	١٦ - ١٣	شكل
٢٥٥	زوجة الحذاء المبدرة	١٧ - ١٣	شكل
٢٩٢	١ - ١٥	شكل
٢٩٧	٢ - ١٥	شكل
٣٠٣	٣ - ١٥	شكل
٣٠٧	طريقة عمل الأبواب	٤ - ١٥	شكل
٣٠٩	عمل النفاذة	٥ - ١٥	شكل
٣١٣	الأسقف والسلالم	٦ - ١٥	شكل
٣١٥	الاعمدة والطرز من جنود الأشجار	٧ - ١٥	شكل
٣١٧	طريقة ربط واستعمال الألواح الخشبية	٨ - ١٥	شكل
٣٢٦	عجلة الألوان ومخروط الألوان	١ - ١٦	شكل
٣٣٣	الطلاء واستعمال الفرشاة	٢ - ١٦	شكل
٣٣٦	مصباح مستقر محدب	١ - ١٧	شكل
٣٣٦	مصباح فرمسل الموجه	٢ - ١٧	شكل
٣٤٠	المصباح الموجه الاهليلجى	٢ - ١٧	شكل
٣٤١	المصباح الموجه المتتابع	٤ - ١٧	شكل
٣٤٢	مصباح غامر لمؤلى	٥ - ١٧	شكل
٣٤٢	مصباح غامر - طراز المطرقة أو المدخنة	٦ - ١٧	شكل
٣٤٤	مسقط ضوئى	٧ - ١٧	شكل
٣٤٥	مجموعة ضوئية تحتية	٨ - ١٧	شكل
	مجموعة مصابيح مثبتة فوق حوض	٩ - ١٧	شكل
٣٤٦	معدنى مقسم الى حجرات	٣٤٦	
٣٤٨	مجموعة مصابيح افقية ذات كوابيل طرفية	١٠ - ١٧	شكل
٣٤٩	مجموعات الاضواء الخلفية	١١ - ١٧	شكل
٣٥١	لوحات المفاتيح التلقائية التحويل السليليكونى	١٢ - ١٧	شكل
٣٥١	لوحات المفاتيح التلقائية التحويل	١٢ - ١٧	شكل
٣٥٢	لوحة التحكم السليليكونى	١٣ - ١٧	شكل
٣٥٢	قابض كهربائى (فيشة) ذو أصبعين	١٤ - ١٧	شكل
٣٥٣	جيب أرضى	١٥ - ١٧	شكل

الصفحة	مستند
٣٥٦	شكل ١٧ - ١٦ تعميم الاضواء
٣٥٩	شكل ١٧ - ١٧ الشوان
٣٦٠	شكل ١٧ - ١٨ منظر ثلوج كلمنجارو
٣٦٨	شكل ١٨ - ١ قائمة بالمعدات الصغيرة
٣٩١	شكل ١٩ - ١ آلات احداث الاصوات
٤٤٤	شكل ٢٢ - ٢ خطة نموذجية لضفوف المقاعد

رقم الايداع يدان الكتب ٤٦٦٤ / ٨٠

رقم الايداع الدولي ٥ - ٥٥ - ٢٦٦ - ٩٧٧

هذا الكتاب

يحتوى على اجابات محددة ومسهبة على أسئلة تواجه
أى فريق تمثيلى ومن بينها : كيف تختار المسرحية ؟ وكيف
يستخدم مصممو المناظر والملابس والأضواء المسرحية
مهاراتهم لاثراء المسرحية ؟ وكيف يمكن لفريق مسرحى أن
يزيد من عدد المشاهدين عن طريق وسائل الدعاية الصحيحة ؟
كتاب يهم كل من جذبه سحر المسرح وكل من يتطلع الى
المزيد من المعلومات عن كل شئ يتعلق بفن الاخراج المسرحى
ووسائل تنمية الادراك الفنى الأمر الذى يستهدف حتما بلوغ
التفوق فى عالم المسرح .

Bibliotheca Alexandrina



0394293

الثنى ٢٥٠ قرشا